TEOLOGIA ICOANEI

LEONID USPENSKY

LEONID USPENSKY

3177-B

Teologia icoanei

ÎN BISERICA ORTODOXĂ

Studiu introductiv şi traducere

Teodor BACONSKY

BIBLIOTECA
MĂNĂSTIRII PUTNA

EDITURA ANASTASIA
1994

Coperta colecţiei şi viziune grafică: Doina DUMITRESCU

Copertă - Sfântul Evanghelist Luca pictând icoana Maicii Domnului cu Pruncul (detaliu).
Pictură sârbă - autor necunoscut, mănăstirea Moraca, Muntenegru

Editura Anastasia
îşi exprimă întreaga recunoştinţă Doamnei Lidia Alexandrovna Uspensky,
pentru acceptul versiunii româneşti a acestei opere monumentale.

© ANASTASIA

Traducerea a fost făcută după originalul în limba franceză:
Léonide Ouspensky - „Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe"
LES ÉDITIONS DU CERF
29, bd Latour-Maubourg, Paris,
1982

ISBN 973-96130-4-7

FRAGMENTE DESPRE TEOLOGIA ICOANEI

Rezumat emblematic al antropologiei creștine, temei sensibil al dogmei hristologice, răscruce între vizibil și invizibil, oglindă epifanică, suport al efectelor taumaturgice, vehicul al harului, culoar al contemplației rugătoare — iată o seamă de atribute/ipostazieri ale realității iconice (de mult) fixate grație gândului teologic sau imnografic. În vremea din urmă, specialiștii artelor vizuale, istoricii Bisericii și filosofii multiplică aceste atribute, complică terminologiile și variază profunzimea câmpurilor investigate fără să fi atins, desigur, capătul misterului. Prin acumulări succesive, icoana devine — a și devenit — focarul unei inextricabile aglomerații semantice. Transparența ei originară este obnubilată de masivitatea unor hermeneutici adeseori parazite. Nimic surprinzător într-o asemenea evoluție. Așa cum Persoana lui Iisus Hristos a slujit drept pretext nominal atâtor eșafodaje metafizice, icoana a fost la rândul ei plasată în sfera gândirii autonome, suferind nu puține răstălmăciri și reducții analitice. Explicarea realității iconice (de la faimoasa *Kunstwissenschaft* din veacul XIX, până la telescopajul iconologic teoretizat, pe urmele lui Aby Warburg, de Erwin Panofsky) a provocat o serie de deplasări în contextul cărora ambiguitatea și polisemia își dispută permanent întâietatea. Exemplele ne stau la îndemână: lăsând de o parte metaforizarea (de tipul: „Maica Domnului este o icoană a feminității"), se invocă adesea funcția iconică inerentă cunoașterii simbolice, iar cuvântul „icoană" a trecut până și în limbajul informatic. Din pricina acestor specializări abuzive, prăpastia dintre abordarea „populară" a icoanei — ca element al cultului ortodox — și transformarea ei într-un obiect al cunoașterii a continuat să se adâncească. Pe de o parte, oamenii neinstruiți sunt convinși (asemenea multor bizantini din vremea iconoclasmului) că icoana este un fel de lăcaș „obiectiv" al divinității: cine nu a asistat la persistența unor atitudini cvasi-magice față de icoane, la prelungirea unor efuziuni care

alimentează deopotrivă concluziile superficiale şi prozelitismul sectar? Pe de altă parte, cei docţi au certitudinea că icoana rămâne cazul ideal în jurul căruia se poate articula o estetică transcendentală: în preajma ei, se crede, poţi jongla impenitent dacă nu cu sofismele, cel puţin cu formulările memorabile. Şi unii şi alţii se înşeală uitând sau ignorând faptul că esenţa icoanei este una de ordin dogmatic. Iconicitatea unei „reprezentări religioase" nu este rezultatul unui bricolaj conceptual şi nici acela al unui raport empatic, iraţional. Altfel spus, icoana — eveniment eclesial prin excelenţă — este darul Bisericii către ochiul uman. Întruchiparea figurativă atinge altitudinea iconică numai în măsura în care Biserica îi recunoaşte adecvarea doctrinară. Oficiul sfinţirii — efectuat de obicei în cursul Liturghiei euharistice — confirmă şi consfinţeşte calitatea iconică deja existentă în artefactul pios al iconarului. În virtutea relaţiei ei cu arhetipul, icoana este singura creaţie omenească a cărei cinstire nu implică idolatria.

Ştim că antropologia biblică (şi mai apoi, umanismul patristic) pleacă — dincolo de multitudinea viziunilor individuale — de la textul care pecetluieşte referatul cosmogonic din cartea Genezei: „Şi a zis Dumnezeu: Să facem om după chipul şi asemănarea Noastră (...). Şi a făcut Dumnezeu pe om după chipul Său" (Gen. 1, 26-27). Omul este deci, înainte de orice, o *imago Dei*, un *eikon tou Theou*. Or, dacă la zenitul creaţiei, Dumnezeu Se revelează ca Iconar, omul însuşi moşteneşte această vocaţie iconică, instalându-se în cosmos ca iconograf. Departe de a se mai limita la jocurile schimbului socio-cultural, departe de a mai fi un simplu act de comunicare în economia politică a simbolurilor, gestul iconografic primeşte astfel semnificaţia unui comportament mistic şi demnitatea unui ritual. Din această perspectivă, istoria artelor este, în fond, istoria pomenitei vocaţii iconice, dimpreună cu distorsiunile, triumfurile şi patologiile ei, de la picturile rupestre până la Kandinsky şi Pollock. Aici, ni se impune o precizare. Capacitatea omului de a plasticiza iconic raţiunea divină primită în zorii creaţiei nu este un exerciţiu de sensibilitate înnăscută şi nici un automatism instaurator: exteriorizarea tipului divin, prin icoană, presupune comuniunea cu prototipul, starea de fuziune interpersonală, sau, cum ar spune teologii, *raportul perihoretic* şi *agapic* dintre creatură şi Creator. Aşa se explică faptul că adevărata icoană este o consecinţă a Întrupării Cuvântului, o urmare a vederii lui Dumnezeu în trup. În alţi termeni, nu orice artă hieratică, sacrală sau somptuară participă la universul icoanei: pentru

ca un asemenea salt axiologic să se producă, este nevoie ca întruchiparea artistică să decurgă dintr-o premisă hristocentrică.

Perenitatea (și deci actualitatea) icoanei are un temei aproape empiric: ca și succesiunea apostolică pe care se fondează preoția de drept divin (să ne gândim la etimologia verbului *a hirotoni*[1]), icoana este o mărturie autoptică, bazată, după cum spune Sfântul Ioan Evanghelistul, pe „ce am văzut cu ochii noștri" (I In. 1, 1). Seria cronologică a icoanelor „urcă" până la vederea originară de care s-au învrednicit contemporanii Mântuitorului și cei ai sfinților. Conturul iconic nu exprimă, așadar, fantezia aleatorie, programul apologetic sau pornirea idealizantă, ci fidelitatea față de memoria unei fizionomii originare. În acest sens, icoana este re-producerea unei Prezențe, manifestarea „prezentului eshatologic" specific epistolelor pauline, ana-mneza unui Eveniment harismatic, emergența unui Fapt salutar. Întâlnirea cu Dumnezeu fiind exclusivă și ireversibilă, icoana ne apare, dintr-o dată, ca fiind singurul „decor" organic-adaptat la psihodrama mântuirii.

Toate aceste afirmații, mai mult sau mai puțin pedante, sunt reflexul unor „balize" teologale de mult scufundate. Dacă dorim să ne menținem în cadrul evidențelor, trebuie să admitem că, de vreo trei veacuri, icoana a încetat să mai interpeleze lumea creștină, intrând în conul de umbră pe care i l-a rezervat, obtuz, modernitatea. Degeaba încercăm să-i resuscităm autoritatea printr-o *mise à jour philosophique*: de când lumea, misterul — deci și orizontul enigmatic al icoanei — nu poate fi decât asumat sau ratat.

Sub impactul secularizărilor de toată mâna, valoarea icoanei a fost deturnată în fel și chip: unii au integrat-o în istoria artei liturgice, alții au căutat să valorizeze în ea pitorescul mistic al Orientului, creativitatea religioasă a societății bizantine, exemplaritatea tehnică sau, după caz, farmecul arhaității. Meșteșugul s-a risipit sub povara unor procedee artistice contrafăcute sentimental, inițierea în practica iconografiei și-a pierdut caratele mistagogice, raportarea creștinilor la realitatea iconică s-a diluat, coborând undeva, la confluența dintre pietismul edulcorant și inconștiența prostului gust. Pseudo-morfozele

[1] Cf. verbul grec *cheirotoneo* (format din *hè cheir* = mână + *teino* = a întinde). Preotul pe care îl întâlnim astăzi poartă — așa cum a fost transmisă din om în om — amprenta harică primită de primii clerici sfințiți „prin punerea mâinilor". Între Arhiereul veșnic — Iisus Hristos — și ultimul bărbat care a primit taina preoției există, deci, nu doar o succesiune prin har, ci și un fel de „continuitate tactilă", pe care o regăsim, la nivel vizual, în cazul icoanei.

introduse și mai apoi dictate de tirania modelelor apusene au determinat decăderea icoanei la nivelul — deopotrivă angelizant și naturalist — al tabloului religios. Desfigurată de presiunea „aniconică" a Occidentului (de la teologia carolingiană până la arta religioasă non-figurativă, trecând prin Cistercieni și Reformatori) arta aceasta — al cărei exercițiu presupunea cândva sfințenia — și-ar fi dat probabil sufletul dacă providența nu i-ar fi rânduit o neașteptată renaștere. Oricine a înțeles ceva din misterul iconic știe că o asemenea renaștere nu se putea opera în afara unei reveniri entuziaste și avizate la izvoarele patristice. Sfinții Părinți au fost cei care au pus la punct o primă (și, desigur, ultimă) teologie a icoanei demnă de acest nume. Atunci când icoana a stat să piară sub asalturile acelui modernism *ante litteram* care a fost iconoclasmul, ei au fost cei care au găsit argumentele spirituale și acțiunile politice necesare, izbutind nu doar să salveze prezența icoanelor în bisericile ortodoxe, ci să-i precizeze, în fraze definitive, rosturile adânci. Nu întâmplător, dogma venerării icoanelor încheie, ca o piatră angulară, edificiul teologic al Ortodoxiei, punându-și sigiliul peste epoca Sinoadelor ecumenice. Ea, această învățătură apoteotică, recapitulează, în registrul maturității, toată reflecția teologică a Răsăritului bizantin, stabilind — pentru totdeauna — contrapunctul vizual al comuniunii euharistice.

Ajunși aici, se cuvine poate să semnalăm un paralelism numai în aparență curios. Ca și în veacurile VIII-IX d. H. — când apărarea icoanelor a intervenit pe fundalul unor barbare prigoane, redescoperirea icoanei s-a produs, după un mileniu și mai bine, tot în condiții de persecuție și exil. În acest context, noul Teodor Studitul a fost să fie un teolog rus refugiat în Apus; l-am numit pe Leonid Alexandrovici Uspensky, a cărui capodoperă este acum, pentru prima oară, tradusă în românește.

Înainte de a face câteva observații referitoare la metoda și stilistica gândirii uspenskiene, ni se pare normal să prezentăm, fie și pe scurt, traseul biografic (și bibliografic) al autorului[2].

Născut la 8 august 1902 — la Voronej, în Rusia — Leonid Alexandrovici Uspensky este, alături de un Nicolai Berdiaev, alt mare nume al teologiei ortodoxe care a ajuns la Hristos trecând prin perversa scurtătură a marxismului pe

[2] Aducem aici mulțumirile noastre Părintelui Nicolas Ozoline — de la Institutul Teologic Saint-Serge (Paris), care ne-a pus la dispoziție nr. 112 (1989) al revistei *Le messager orthodoxe* — integral dedicat memoriei lui Leonid Uspensky.

atunci dominant. Declarându-se ateu militant, Uspensky frecventează cercurile bolşevice ale epocii şi sfârşeşte, logic, prin a participa la războiul civil, ca partizan al Armatei Roşii. O dată intrat pe front, tânărul este capturat de Albi, care — nu mai puţin logic — îl condamnă la moarte. În ultima clipă (şi potrivit unui protocol foarte dostoievskian) pedeapsa capitală este anulată, tânărul înrolându-se în trupele foştilor adversari, pe care le însoţeşte până la demobilizarea de la Gallipoli. În 1926, după câteva luni petrecute într-o mină din Bulgaria, Uspensky se instalează în Franţa, unde începe să lucreze la uzinele metalurgice Schneider, din Creusot. Ca toţi imigranţii, îşi caută identitatea (frecventând cercurile ruşilor albi) şi pune în practică vise mai vechi, intrând la Academia rusă de pictură deschisă, în 1929, la iniţiativa Tatianei Tolstoi. Ulterior, va lucra în atelierul compatriotului său Bondikov, alături de alţi câţiva ferventi; aici se împrieteneşte cu G.I. Krug (viitorul monah Grigore) punând bazele unei lungi şi fertile conlucrări plastice. Între expoziţia rusă de la galeria „La Renaissance" (unde expune alături de Chaim Soutine, Paul Trubeţkoi şi Andrei Lanskoy) şi descoperirea artei egiptene, între vizita — clarificantă — pe care o face la Chartres şi sâmburele unei solide amiciţii cu Vladimir Lossky, Uspensky se apropie, furtiv, de arta icoanei şi, fireşte, de Dumnezeu. Începând cu anii '30, gravitează în jurul Confreriei Sfântul Fotie (echivalentul relativ al „Oastei Domnului"), începe să picteze câteva iconostase, angajându-se mai apoi în executarea frescelor de la capela rusă construită la Montfort l'Amaury (nu departe de Paris). Anii războiului (şi mai precis, teama de a nu fi deportat în Germania) îl obligă să intre într-o semi-clandestinitate trăită, pe planul credinţei, ca prilej de cufundare în apele smerite ale anonimatului. După eliberarea Franţei, devine profesor de iconologie la nou înfiinţatul Institut Saint-Denis, unde îl regăseşte, ca decan, pe Vladimir Lossky. Va rămâne în această postură magisterială timp de peste patru decenii, până la moartea sa, survenită în decembrie 1987.

Experienţa didactică i-a permis lui Uspensky o deschidere pan-ortodoxă, dat fiind că elevii săi, veniţi din toate zările pravoslavnice, au fondat, întorcându-se acasă, şcoli de iconografie răspândite din Finlanda până în Egipt (pe lângă Patriarhatul coptic), din Anglia şi Olanda până la Muntele Athos şi din India de Sud (pe seama ortodocşilor din Kerala) până în S.U.A. Treptat, praxisul iconografic este dublat de o reflecţie mereu mai sistematică asupra teologiei iconice: trecerea la nivelul teoriei se face încă din 1948, când Uspensky redactează un prim text, intitulat: *Icoana, câteva cuvinte despre semnificaţia ei*

dogmatică. Câţiva ani mai târziu, el scrie — în colaborare cu Vladimir Lossky — un alt text despre *Der Sinn der Ikonen* (*Înţelesul icoanelor*), editat de casa Urs Graf, din Berna (ulterior tradus în engleză, sub titlul *The Meaning of Icons* — ediţia a III-a, New York, St. Vladimir's Press, 1983). Autorul *Teologiei mistice a Bisericii de Răsărit* semna acolo un text introductiv despre *Tradiţie şi tradiţii*, în timp ce Uspensky comenta (sub raport liturgic, dogmatic şi istoric) marile articulaţii ale sistemului iconografic ortodox, de la tâmpla altarului până la icoanele de la praznicele împărăteşti. Cartea a constituit nucleul gândirii uspenskiene, impunându-l totodată pe Uspensky ca autoritate internaţională în domeniul teologiei iconice. O autoritate care avea să fie consolidată mai întâi printr-un *Eseu despre teologia icoanei în Biserica Ortodoxă* (publicat la Editura Exarhatului Patriarhiei Ruse, Paris, 1960) şi, 20 de ani mai târziu, prin sinteza pe care o propunem acum publicului român, *Théologie de l'Icône* (*Teologia icoanei*) apărută la editura pariziană Cerf, în 1980.

Aceste texte (ca de altfel întreaga literatură teologică a exilului rus) au zguduit Occidentul, vorbind oamenilor despre îndumnezeire, interpretând istoria printr-o grilă pneumatologică şi opunând diferitelor avangarde artistice realitatea semieternă a icoanei, într-o epocă stăpânită de existenţialismul sartrian, de rock'n roll (*the american way of life*) şi de spectrul crescător al comunismului. Cultural vorbind (dar şi dacă ne plasăm în perspectiva iconomiei divine) fenomenul teologiei ruse din exil se vădeşte a fi mai mult decât interesant. Ne amintim că, imediat după căderea Constantinopolului — când se simţea încă vexată de laşitatea Latinilor — Ortodoxia nu s-a lăsat „remodelată" de Occidentul catolic şi mai apoi protestant. A urmat o perioadă de conservatorism re-frenic, marcată prin închiderea orgolioasă a porţilor şi prin cultivarea unui triumfalism păgubos, deci utopic. Începând cu secolele XVII--XVIII, influenţa teologiilor apusene nu a mai putut fi stopată, aşa încât învăţăturile de credinţă (inclusiv cea a Mitropolitului Petru Movilă), programele academice şi arta au suferit, toate, o evoluţie cripto-catolică vinovată, între altele, de divorţul dintre spiritualitatea rusă (limitată la câteva forme regresiv-asiatice de mesianism local) şi cultura rusă (infectată de germenii diferitelor experimente social-anarhiste). Traumatismul istoric al revoluţiei bolşevice a trezit Ortodoxia din lungul ei somn acomodant, obligând-o să reacţioneze, adică să devină, spre salvarea proprie, „reacţionară". O dată refugiată în Apus, Ortodoxia rusă a reuşit să producă anticorpii (de care dusese lipsă) toc-

mai pe terenul de unde plecaseră, profitând de slăbirea organismului eclesial ca urmare a prăbuşirii Bizanţului, „agenţii patogeni“ ai heterodoxiei. Aşa se face că, între anii '20 şi '60 ai veacului nostru, Ortodoxia s-a adresat din nou „conştiinţei nefericite“ a Apusului, opunând nihilismului şi agnosticismului în care acesta se cufundase, imensa frescă eshatologică a „incendiului final“. Din acest dialog, la care Leonid Uspensky a participat nemijlocit, lipseşte cu desăvârşire tematica „sincronizării“, complexul aşa-numitelor „decalaje“, pe scurt, tot ceea ce, după anii '70, avea să afecteze imaginea de sine a Răsăritului comunizat. Că în această mişcare de reafirmare a Ortodoxiei a intrat şi componenta (uneori subliminală, alteori agresivă) a *slavofiliei*, abia dacă mai trebuie spus. Operaţiunea a reuşit, dacă ne gândim că în orice discuţie despre Ortodoxie în general şi despre icoane în special, occidentalul se va întemeia aproape în exclusivitate pe referinţe culese din spaţiul bizantino-kievian. Putem presupune că dacă elita noastră interbelică nu ar fi fost suprimată de comunişti, dominanta ruso-greacă a Ortodoxiei exportate în Occident ar fi fost completată printr-un deloc neglijabil aport românesc: câtă lume apuseană ştie, pentru a nu da decât un exemplu, că Părintele profesor Dumitru Stăniloae a fost primul exeget modern al isihasmului palamit, cu mult înainte ca rusul Jean Meyendorff să-şi publice — sub egida prestigioasei colecţii „Patristica Sorbonensia“ — binecunoscuta sa *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*? Nu ne gândim, bineînţeles, la vreo nouă — *horribile dictu* — campanie protocronistă, ci la un simplu act de reparaţie morală şi intelectuală care, o dată îndeplinit, ar putea întregi percepţia apuseană asupra universului ortodox...

Spre deosebire de corifeii panslavismului „sofianic“, Uspensky este un modest cu simţul tenacităţii, un sceptic plecat în căutarea „dovezilor“ istorice, un tip psihologic în care luciditatea se conjugă cu măsura. Deşi remarcabilă, siguranţa scrisului uspenskian nu este rezultatul unui apetit profetic netemperat şi nici semnul acelei aroganţe exclusiviste de care ştiu să dea dovadă obsedaţii „adevărului unic“. În cazul autorului nostru, libertatea tonului vine mai degrabă din două surse convergente: pe de o parte, din convingerea că Ortodoxia este, mai mult decât o „ramură confesională“ a creştinismului, expresia însăşi a Revelaţiei neo-testamentare; pe de altă parte, din stăpânirea impecabilă a instrumentelor analitice create de ştiinţa apuseană,

deplina familiarizare cu marile *corpus*-uri documentare și enciclopedice, pertinența filologică în materie de texte patristice, facultatea de a rămâne lucid în preajma apocrifelor de tot soiul, și nu la urmă, din certitudinea că asumarea existențială a afirmațiilor personale (căreia i se adaugă, în cazul dat, practica iconografică) este condiția unei mai bune apropieri de misterul pe care intelectul îl iscodește.

Teologia icoanei este, în fond, o carte scrisă de-a lungul unei vieți. Ea nu marchează o etapă, un stadiu oarecare al cercetărilor întreprinse de autor, ci reunește global preocupările unui laic pasionat, până la sacrificiu, de propria aventură spirituală. Leonid Uspensky — acest profesor de teologie care, ca și Vladimir Lossky, nu avea diplome de „specialitate" — a îmbrățișat arborele disciplinelor duhovnicești ca pe o ființă perfect integrată, în care partea reflectă întregul și reciproc. Pasionat în egală măsură de arheologia creștină, de istoria Bisericii universale, de patrologie, de teologia dogmatică și liturgică, el a înțeles că icoana nu este un epifenomen estetic, un apendice decorativ, ci o transpunere sensibilă a misterului trinitar, un suport gracil în care se reflectă totuși, pe deplin, Întruparea Fiului.

În *Teologia icoanei*, Uspensky nu visează cu ochii deschiși, evită conjecturile gratuite, recurge minuțios la autoritatea izvoarelor bisericești. Alături de Georges Florovsky, el împărtășește convingerea că o teologie cu adevărat *eclesială* nu se poate elabora decât în perspectivă „genetică". „Divino-umanitatea — scria Florovsky în *Căile teologiei ruse* — este un fapt istoric și nu doar un postulat al credinței... Teologul trebuie să știe și să poată retrăi istoria Bisericii ca proces teandric..." Prin urmare, nu avem de a face cu un istoricism plat, determinat de o cauzalitate factologică și mărginit la recitativul evenimențial al „cronicii" tradiționale, ci mai degrabă cu reconstituirea unui mister care își desfășoară genealogia între Geneză și Apocalipsă. Dintr-un asemenea unghi, istoria dogmelor și teologia icoanei sunt versanții unei temporalități ascendente, pe care iminența-mereu-amânată a Parusiei o pune constant în criză. Mai mult: de vreme ce — așa cum spune Sfântul Maxim Mărturisitorul (*Ambigua 10*, PG 91, 1165 D) — chipul lui Hristos a devenit, prin Schimbarea la Față, „propriul Său simbol", icoana abolește orice simbolism, instituind realitatea imediată și veșnică a unei Persoane Care știe să convertească distanța în *frontalitate* și umbra în totalitate aurorală.

O dată captivat de lectură, cititorul cărții lui Uspensky este, rând pe rând, cucerit de temeinicia pedagogică a expunerii și exasperat (poate) de ritmul tihnit, am spune chiar „bătrânesc", în care autorul înțelege să-și însăileze fișele, citatele, comentariile personale și foarte benignele digresiuni polemice. Că volumul reprezintă, după cum sugeram adineaori, efortul unei vieți, se vede mai cu seamă din natura cvasi-completă, aproape exhaustivă a demersului: nici un document teologic, nici o normă prescrisă în erminii, nici o hotărâre sinodală, nici un pasaj patristic — care vor fi putut însemna ceva în devenirea icoanei nu au lipsit din (bănuit) imensul laborator al textului uspenskian. Pentru autorul nostru, legitimitatea cultului consacrat icoanelor nu face obiectul unor negocieri speculative, ci se deduce din experiența reală a Bisericii, din învățăturile ei dogmatice, din natura însăși a Revelației. Altfel spus, Uspensky nu face greșeala de a socoti că icoana poate face miza unor abile operațiuni persuasive; desigur că în sistemul iconografic ortodox totul este coerent, explicabil, ajustat cu inteligență, dar „teologia frumuseții" scapă, asemenea teologiei pur și simplu, oricărui spirit ateu. Ansamblul sensurilor iconice se clarifică negreșit, dar numai atunci când accepți logica (antinomică, paradoxală, supra-rațională) a credinței.

E bine să avem în vedere faptul că Leonid Uspensky și-a gândit textul în perspectiva întâlnirii cu publicul occidental, căruia înțelege să-i modifice percepția iconică atât prin deplasarea accentului de la „frisonul ezoteric" către intuiția teologică, cât și prin transfigurarea mistică a „emoției estetice". Cu toată această orientare restrictivă, *Teologia icoanei* atinge dimensiunea mărturisirii, reușind *ipso facto* să iasă din clasorul hermetic al categoriilor confesionale, pentru a se instala, elocvent, pe terenul Tradiției unice. În acest sens, *Teologia icoanei* transcende deopotrivă particularismele și pledoariile unilaterale, pentru a propovădui, în văzduhul universaliilor revelate, iconicitatea adevărului christic.

Ar fi pesemne prematur, dacă nu hazardat, să ne pronunțăm cu privire la posteritatea lui Leonid Uspensky ca pictor de icoane, deși e limpede că, aici, suntem — vrând nevrând — departe de tragismul unui Teofan Grecul, sau de mâna îngerească a lui Andrei Rubliov. Opera lui scrisă este, în schimb, de pe acum și obligatoriu prezentă în biblioteca ortodoxă a secolului XX. Nimeni — și pentru foarte multă vreme — nu va mai putea intra în imperiul icoanei fără

a-l avea drept ghid pe Leonid Uspensky. Fie că ignori totul despre acest domeniu, fie că admiţi clişeele care acuză „decadenţa“ icoanei, nu ai decât de câştigat citind capodopera uspenskiană. Până la publicarea cărţii lui Uspensky, ne puteam obţine informaţiile despre istoria icoanei doar prin intermediul disciplinelor profane. Se înţelege că nimeni nu contestă meritele ştiinţifice ale unor demersuri de acest ordin. Dar ele, toate abordările academice pe cât de erudite, pe atât de ne-inspirate (în sens religios) s-au făcut oarecum vinovate de hipertrofia unui metalimbaj a cărui rigoare a sufocat, nu de puţine ori, „duhul“ palpitant al artei sacre răsăritene. Graţie lui Uspensky, toate aceste devieri de la gândirea matricială a Sfinţilor Părinţi sunt corectate, adică aşezate la locul lor — subaltern — pe harta „noosferei“.

Există, *Deo auxiliante*, toate şansele ca de traducerea în româneşte a prezentului opus să profite nu doar Ortodoxia noastră (ca abstracţie colectivă), ci fiecare cititor în parte: de la intelectualii laici porniţi pe calea aprofundărilor spirituale, până la studenţii creştini dispuşi să nu-şi mai amâne construcţia lăuntrică şi de la figurile râvnitoare ale clerului sau ale cinului monahal, până la toţi acei mireni care, oriunde s-ar situa pe scara înzestrărilor, se arată interesaţi de trecutul şi, prin urmare, de viitorul dreptei credinţe.

Teodor Baconsky

1.
Geneza imaginii bizantine

Cuvântul „icoană“ este de origine greacă: *eikôn* înseamnă „imagine“ sau „portret“. Pe vremea când imaginile creştine erau în formare, Bizanţul desemna prin acest cuvânt orice reprezentare a lui Hristos, a Fecioarei, a unui sfânt, a unui înger sau a unui eveniment din istoria sfântă, chiar dacă acea imagine era pictată, sculptată[1], mobilă sau monumentală şi indiferent de tehnica cu ajutorul căreia ar fi fost elaborată. Astăzi, termenul se aplică mai ales lucrărilor de şevalet, fie ele pictate, sculptate sau lucrate în mozaic. Acesta este sensul pe care arheologia şi istoria artei îl conferă icoanei. Şi în Biserică, se face o anumită distincţie între pictura murală şi icoană: o pictură murală — frescă sau mozaic — nu este un obiect în sine (întrucât face corp comun cu arhitectura), în vreme ce icoana pictată pe un suport este un obiect independent. Cu toate acestea, sensul şi semnificaţia de principiu ale celor două sunt identice. Le putem deosebi nu atât ca sens, cât la nivelul utilizării şi al destinaţiei primite. Astfel, atunci când vom vorbi despre icoane, vom avea în vedere imaginile sacre în general, fie că avem de-a face cu picturi pe lemn, fresce, mozaicuri sau sculpturi. De altfel, cuvântul românesc „imagine“, ca şi cuvântul rusesc *obraz* primesc împreună această accepţiune globală.

Ne vom opri mai întâi un moment asupra divergenţelor existente în legătură cu originea artei creştine şi atitudinea Bisericii primelor veacuri faţă de artă. Ambele au suscitat aprecieri dintre cele mai diverse. Întâlnim, pe de o parte, poziţiile multiple, variabile şi adesea contradictorii ale ştiinţei care se apropie sau se distanţează, de la caz la caz, de atitudinea Bisericii; întâlnim, pe de altă parte, punctul de vedere al Bisericii care, în ceea ce-l priveşte, este unul şi acelaşi, de la începuturi până astăzi. Biserica Ortodoxă susţine şi ne învaţă că imaginea sacră a existat încă de la începuturile creştinismului. Depar-

te de a-l contrazice, imaginea este un atribut indispensabil al creştinismului. Biserica afirmă că icoana este o urmare a Întrupării lui Dumnezeu, că ea se întemeiază pe această Întrupare, fiind deci proprie esenţei însăşi a creştinismului şi inseparabilă de aceasta.

Anumite poziţii care contrazic afirmaţiile Bisericii s-au răspândit mai ales după secolul XVIII. Un savant englez, Gibbon (1737-1791) — autorul lucrării *Istoria decăderii şi a pieirii Imperiului roman* — susţinea că primii creştini ar fi nutrit o aversiune insurmontabilă faţă de imagini. După el, această aversiune ar fi fost de origine iudaică. Gibbon credea că primele icoane nu ar fi apărut decât pe la începutul secolului IV. Această opinie a făcut şcoală, iar ideile lui Gibbon s-au menţinut, sub o formă sau alta, până în zilele noastre.

Este mai presus de orice dubiu că anumiţi creştini, mai ales cei proveniţi din iudaism, se întemeiau pe interdicţia din Vechiul Testament atunci când negau posibilitatea însăşi a imaginilor în sânul creştinismului: aceasta cu atât mai mult cu cât comunităţile creştine erau înconjurate de un păgânism a cărui influenţă se făcea încă simţită. Sensibili la experienţa nefastă a păgânismului, aceşti creştini căutau să evite orice formă de idolatrie care le-ar fi putut contamina religia prin intermediul creaţiei artistice. Iconoclasmul pare a fi aşadar la fel de vechi ca şi cultul imaginilor. Un fapt perfect explicabil, care însă nu va fi jucat un rol decisiv în Biserică, aşa cum vom putea vedea în cele ce urmează.

Pentru ştiinţa modernă, aversiunea primilor creştini faţă de imagini s-ar fi întemeiat pe scrierile anti-artistice ale unor scriitori din vechime[2], număraţi printre „Părinţii Bisericii“. Trebuie să precizăm aici un lucru: dacă folosim un termen eclesiastic ("Părinţi ai Bisericii") este necesar să nu-i trădăm sensul. Or, deşi Biserica are tot respectul faţă de aceşti străvechi autori (Tertulian, Origen şi Eusebiu) care ocupă un loc atât de important în argumentaţia savanţilor, ea nu îi consideră totuşi ca fiind deplin ortodocşi[3]. Bisericii i se atribuie astfel o atitudine în care ea însăşi nu s-a recunoscut niciodată. În cel mai bun caz, scrierile autorilor respectivi exprimă opiniile lor personale şi reflectă anumite curente bisericeşti ostile imaginilor. Dar ei nu pot fi consideraţi drept „Părinţi ai Bisericii“, aici nefiind vorba despre o simplă controversă terminologică: dacă îi considerăm „Părinţi ai Bisericii“ atunci le identificăm atitudinea cu cea a Bisericii ai cărei crainici vor fi fost şi conchidem că Biserica însăşi s-ar fi opus imaginilor, din teamă de idolatrie.

„Arta creştină s-a născut în afara Bisericii şi, cel puţin la început, s-a dezvoltat împotriva voinţei acesteia. Moştenitor al iudaismului, creştinismul s-a

opus firesc idolatriei, asemenea religiei din care a provenit". Concluzia: „Astfel, nu Biserica este creatoarea artei creştine. Probabil că ea nu a fost prea mult timp indiferentă şi neinteresată de artă; Biserica a acceptat-o, impunându-i anumite reguli, dar arta creştină s-a născut de fapt din iniţiativa credincioşilor"[4]. Pătrunderea imaginilor în cadrul cultului este considerată a fi un fenomen care a scăpat de sub controlul Bisericii şi care s-a datorat, în cel mai bun caz, nehotărârii şi ezitărilor ierarhiei faţă de realitatea acestei „păgânizări" a creştinismului. Arta a apărut în Biserică, dar fără voia ei. „Nu ne înşelăm — scrie Th. Klauser — dacă situăm între 350 şi 400 schimbarea generală a atitudinii Bisericii în problema imaginilor."[5] Aşadar, după savanţii moderni, există pe de o parte Biserica (asimilată ierarhiei şi clerului), iar pe de alta credincioşii, care ar fi impus ierarhiei cultul imaginilor. Numai că dacă reducem Biserica la ierarhie, contrazicem noţiunea de Biserică aşa cum era ea concepută în primele veacuri creştine şi cum mai este încă, în Biserica Ortodoxă. Clerul şi poporul *împreună* sunt cei care formează trupul Bisericii.

Teoria amintită este totodată contrazisă de datele materiale care ne stau la dispoziţie. Într-adevăr, se cunoaşte bine existenţa frescelor din catacombele primelor veacuri, fresce amplasate cu precădere în spaţiile comunitare şi de cult sau în locurile unde erau înmormântaţi mai ales preoţii, aşa cum se întâmplă, de pildă, la catacomba lui Calist. Aceste imagini nu erau cunoscute doar credincioşilor, ci şi ierarhiei. Este greu de crezut că preoţii nu le vedeau şi că — în cazul în care creştinismul ar fi fost incompatibil cu arta — ei nu ar fi luat nici o măsură pentru a pune capăt acestei erori[6].

Atitudinea iconoclastă a unor autori antici şi prejudecata împotriva imaginilor împărtăşită de unele curente creştine actuale (mai ales protestanţii) au condus la identificarea imaginii creştine cu un idol. Această confuzie a fost prea uşor atribuită Bisericii primare în care — potrivit aceloraşi autori moderni — interdicţia din Vechiul Testament ar fi rămas valabilă. Dar nici un credincios ortodox nu ar putea să facă vreo confuzie între o icoană şi un idol. Ştim într-adevăr că, de-a lungul întregii sale istorii, Biserica a trasat neîncetat o graniţă foarte clară între cele două. Dovezile nu lipsesc nici în lucrările autorilor antici, nici în vieţile sfinţilor din primele veacuri sau de mai târziu.

În ceea ce îi priveşte pe autorii antici şi dacă admitem că opoziţia lor faţă de imagini a fost reală (precum în cazul lui Eusebiu), această opoziţie nu face decât să demonstreze existenţa şi rolul imaginii, dat fiind că nu te poţi lupta împotriva a ceva inexistent sau lipsit de importanţă. Protestând împotriva

imaginilor, cei mai mulţi se refereau de fapt la imaginile păgâne. Astfel, Clement din Alexandria (considerat a fi fost unul dintre cei mai înverşunaţi adversari ai imaginilor creştine) scria: „arta vă vrăjeşte şi vă înşeală (...) aducându-vă dacă nu la iubirea, cel puţin la respectarea ei, adică la venerarea statuilor şi a picturilor. Este pictura verosimilă? Să fie lăudată arta, dar să nu îl înşele pe om, dându-se drept adevăr“[7]. Clement nu vorbeşte, aşadar, decât de imaginile care fascinează şi înşeală, prezentându-se drept adevăr şi nu se opune decât artei false şi amăgitoare. În altă parte, el spune: „Dacă avem un sigiliu pe care e gravat fie un porumbel, fie un peşte, fie o corabie care navighează contra vântului, fie o liră — acel instrument folosit de Polycrat — fie o ancoră de vas de felul celei pe care Seleucos o gravase pe al său inel, un pescar îşi va aminti atunci de Apostol şi de pruncii salvaţi din valuri“[8]. Imaginile enumerate sunt tot atâtea simboluri creştine. E limpede aşadar că, pentru Clement, există două tipuri de imagini foarte bine deosebite: unele de folos pentru creştini, altele false şi inacceptabile. De altfel, Clement o spune el însuşi atunci când îi condamnă pe creştinii care îşi gravează pe sigilii „chipuri idoleşti“, săbii sau săgeţi ale zeiţei războiului, cupe ale lui Bacchus sau alte reprezentări incompatibile cu creştinismul. În toate privinţele, Clement vădeşte o atitudine înţeleaptă şi vigilentă în problema imaginilor. Ce-i drept, el nu vorbeşte decât despre întrebuinţarea lor profană şi nu ne spune nimic despre utilizarea liturgică a imaginilor, aşa încât nu putem şti ce gândea în acest sens.

Ştiinţa nu a avut niciodată o atitudine constantă faţă de arta creştină: pe lângă opiniile despre care am vorbit, există şi un alt punct de vedere. Aşa se face că un istoric de artă, care recurge la aceiaşi autori antici precum şi la Sfinţii Justin şi Athenagora, conchide: „Apologeţii nu ne spun nimic referitor la vreo opoziţie de principiu a creştinilor faţă de imagini, ci ne mărturisesc doar că acestea erau foarte puţin numeroase în epoca respectivă“[9]. Într-adevăr, dacă creştinii nu ar fi admis reprezentările, nu am fi descoperit monumentele artei creştine din primele veacuri exact în locurile lor de adunare. Pe de altă parte, ampla răspândire a imaginilor în decursul secolelor următoare ar fi de neînţeles şi de neexplicat dacă nu ar fi existat şi mai înainte.

Există totuşi un text mereu citat pentru a dovedi opoziţia Bisericii faţă de imagini şi care constituie un argument mai serios. Este vorba de Canonul 36 emis de Sinodul local de la Elvira (Spania), convocat în jurul anului 306: „Plăcutu-ne-a să hotărâm că picturile nu trebuie să stea în biserică şi că tot

ceea ce este venerat și adorat nu trebuie zugrăvit pe ziduri" (*Placuit picturas in ecclesia esse non debere, nequod veneratur et adoratur in parietibus depingatur*). Cu toate acestea, textul respectiv nu este nici el atât de indiscutabil pe cât se pretinde uneori. Într-adevăr, nu este vorba decât de picturile murale care fac corp comun cu edificiul bisericii, în vreme ce nu ni se spune nimic despre celelalte tipuri de imagini. Or, știm că în Spania acelui timp existau nenumărate imagini pe vasele sacre sau pe sarcofage etc. Dacă Sinodul nu le pomenește, înseamnă că decizia lui a putut fi dictată de unele rațiuni de ordin practic și nu de negarea în sine a imaginii sacre. Să nu uităm că Sinodul de la Elvira (a cărui dată nu este, de altfel, cunoscută cu precizie) a avut loc pe vremea persecuțiilor lui Dioclețian. Nu trebuie oare, atunci, să vedem în acest Canon 36 mai degrabă o încercare de a feri de profanare „ceea ce este venerat și adorat"? Pe de altă parte, Sinodul de la Elvira a avut, în ansamblu, scopul de a îndrepta diferite abuzuri: nu va fi existat unul și în privința venerării imaginilor?

Pentru Biserică, decisivă nu este vechimea cutărei mărturii favorabile sau nu icoanei (factorul cronologic), ci acordul sau dezacordul dintre acea mărturie și revelația creștină.

Refuzul imaginilor în anumite curente din primele veacuri creștine trebuie mai degrabă explicat printr-o anumită confuzie în atitudinea față de icoane, confuzie care se datorează, fără îndoială, absenței unui limbaj pictural și verbal adecvat. Pentru a putea corespunde tuturor echivocurilor și diverselor atitudini față de artă, va fi necesară găsirea unor formule artistice și a unor expresii verbale care să nu mai lase loc nici unei neînțelegeri. În fond, situația din domeniul artei era aceeași și în teologie sau liturgică. O asemenea lipsă de limpezime și de coerență se datora dificultății cu care creatura putea accepta, asimila și exprima ceea ce o depășea. Pe deasupra, trebuie să ținem cont de faptul că Hristos a ales ca spațiu al Întrupării Sale lumea iudeo-greco-romană. În acea lume, realitatea Întrupării lui Dumnezeu și misterul crucii reprezentau, pentru unii, un scandal, iar pentru alții, o nebunie. Scandal și nebunie trebuia atunci să provoace și imaginea în care se reflectau aceste evenimente, adică icoana. Dar învățătura creștină se adresa tocmai acestei lumi. Pentru a-i obișnui treptat pe oameni cu realitatea de negândit a Întrupării, Biserica li s-a adresat inițial într-un limbaj mai accesibil decât imaginea directă. Aceasta ni se pare a fi una dintre principalele cauze ale abundenței de simboluri din primele veacuri ale creștinismului. Era, după cum spune Sfântul Pavel, hrană

pentru dinţii de lapte specifici copilăriei. Calitatea iconică a imaginii nu pătrundea decât foarte încet şi cu greu în conştiinţa şi în arta oamenilor. Numai împrejurările şi necesităţile diferitelor epoci istorice au evidenţiat progresiv caracterul sacru al imaginii, au condus la dispariţia simbolurilor primitive şi au epurat arta creştină de toate acele elemente străine care îi mascau conţinutul.

Astfel, în pofida existenţei în sânul Bisericii a anumitor curente ostile imaginilor, exista deopotrivă şi mai cu seamă un curent esenţial care promova imaginile; un curent care, fără a fi formulat explicit, începea să-şi impună dominaţia. Acest curent transpare în Tradiţia Bisericii care menţionează existenţa unei icoane a Mântuitorului încă din vremea vieţii Sale pe pământ sau a icoanelor Sfintei Fecioare pictate nu mult după aceea, mai exact după Cincizecime. Această Tradiţie demonstrează că în Biserică exista de la început o înţelegere foarte clară a sensului şi a semnificaţiei imaginii, şi că atitudinea Bisericii faţă de imagine a fost mereu aceeaşi, dat fiind că decurgea din învăţătura despre Întruparea lui Dumnezeu. Imaginea este deci proprie însăşi naturii creştinismului, acesta fiind nu doar revelaţia Cuvântului divin, ci şi Imagine divină manifestată prin Dumnezeu-Omul. Biserica învaţă că imaginea se întemeiază pe Întruparea Celei de-a doua Persoane a Sfintei Treimi. Nu este vorba despre o ruptură şi cu atât mai puţin de vreo contradicţie cu Vechiul Testament — aşa cum cred protestanţii — ci, dimpotrivă, de o împlinire nemijlocită. Căci existenţa imaginii în Noul Testament este implicată de interzicerea imaginii în Vechiul Testament. Chiar dacă faptul ar putea să pară ciudat, pentru Biserică, imaginea sacră decurge tocmai din *absenţa imaginii* directe în Vechiul Testament; prima este urmarea şi desăvârşirea celeilalte. Prototipul imaginii creştine nu este idolul păgân, aşa cum se socoteşte uneori, ci absenţa din cadrul simbolismului vetero-testamentar a oricărei imagini concrete şi făţişe înainte de Întrupare, tot aşa cum prototipul Bisericii nu este lumea păgână, ci vechiul Israel, poporul ales de Dumnezeu pentru a primi revelaţia. Pentru Biserică este absolut clar că interzicerea imaginii formulată în Exod (20, 4) şi în Deuteronom (5, 12-19) nu constituie o interdicţie de principiu, ci numai o măsură provizorie, pedagogică, referitoare doar la Vechiul Testament. „Ba încă le-am dat şi legi care nu erau bune“ (Iez. 20, 25) din pricina împietririi inimii lor — spune Sfântul Ioan Damaschinul pentru a explica această interdicţie[10]. Căci, în paralel cu interzicerea imaginilor directe şi concrete, exista neclintita poruncă divină de a construi aceste întruchipări simbolice, prefi-

gurările reprezentate de tabernacol şi tot ce conţinea el, prefigurări pe care Dumnezeu le-a dictat — s-ar putea spune — până în cele mai mici amănunte.

Doctrina Bisericii în această privinţă este exprimată foarte clar de Sfântul Ioan Damaschinul în cele trei *Tratate în apărarea sfintelor icoane* — scrise împotriva iconoclaştilor care se mărgineau la interdicţia biblică şi confundau imaginea creştină cu un idol. Sfântul Ioan Damaschinul explică sensul acestei interdicţii. Confruntând texte vetero-testamentare şi evanghelice, el arată că imaginea creştină este, aşa cum spuneam, o încheiere întru desăvârşire a Vechiului Testament, căci ea se întemeiează pe esenţa însăşi a creştinismului. Raţionamentul său poate fi rezumat astfel: în Vechiul Testament, Dumnezeu Se arată poporului Său numai prin sunete, adică prin cuvinte. El rămâne invizibil, nu Se arată şi insistă asupra faptului că atunci când Îi aude vocea, Israel nu vede nici o imagine. În Deuteronom (4, 12) citim: „Iar Domnul v-a grăit de pe munte, din mijlocul focului; şi glasul cuvântului Lui l-aţi auzit, iar faţa Lui n-aţi văzut-o, ci numai glasul Lui l-aţi auzit". Şi un pic mai departe (versetul 15): „Ţineţi dar bine minte că în ziua aceea, când Domnul v-a grăit din mijlocul focului, de pe muntele Horeb, n-aţi văzut nici un chip". Imediat după aceea urmează interdicţia (versetele 16-19): „Să nu greşiţi dar şi să nu vă faceţi chipuri cioplite, sau închipuiri ale vreunui idol, care să înfăţişeze bărbat sau femeie/ sau închipuirea vreunui dobitoc de pe pământ, sau închipuirea vreunei păsări ce zboară sub cer/ sau închipuirea vreunei jivine ce se târăşte pe pământ, sau închipuirea vreunui peşte din apă, de sub pământ/ sau privind la cer şi văzând soarele, luna, stelele şi toată oştirea cerului, să nu te laşi amăgit ca să te închini lor, nici să le slujeşti...". Aşadar, atunci când Dumnezeu vorbeşte despre făptură, El îi interzice reprezentarea. Dar şi atunci când vorbeşte despre El Însuşi, interzice de asemenea orice imagine, insistând asupra faptului că nu poate fi văzut: nici poporul, nici chiar Moisi nu L-au văzut în vreun fel, auzindu-I doar vocea. Întrucât nu Îl văzuseră pe Dumnezeu, nici nu Îl puteau reprezenta; puteau doar să-I fixeze cuvântul în scris, aşa cum a făcut Moisi. Şi cum ar fi putut ei să-L reprezinte pe Cel imaterial şi indescriptibil, pe Cel ce nu are nici formă, nici măsură? Din chiar insistenţa textelor biblice asupra faptului că Israel *auzea* cuvântul dar nu putea *să vadă* nimic, Sfântul Ioan Damaschinul deduce în chip tainic posibilitatea ulterioară de a-L vedea şi de a-L reprezenta pe Dumnezeul făcut trup. „Ce vrea să ne spună în chip tainic Scriptura? — se întreabă el. E limpede că se referă la interdic-

ția de a-L reprezenta pe Dumnezeul nevăzut; dar atunci când Îl vei vedea pe Cel netrupesc făcându-Se Om pentru tine, atunci vei putea zugrăvi înfățișarea Lui omenească. Atunci când Cel nevăzut, luând firea trupească, ajunge văzut, de îndată poți întruchipa asemănarea Celui ce S-a înfățișat. (...) Atunci când Cel ce — ipostas deoființă cu Tatăl fiind — S-a deșertat pe Sine chip de rob luând (Fil. 2, 6-7) mărginindu-Se astfel în calitate și cantitate și însușindu-Și un chip trupesc — (abia) atunci pictează (...) și arată privirii tuturora pe Cel ce a binevoit să apară. Zugrăvește nașterea Sa din fecioară, botezul Său în Iordan, Schimbarea Sa la Față de pe muntele Tabor (...) — înfățișează totul prin cuvânt și prin culori, fie în cărți, fie pe lemn."[11] Prin urmare, interdicția de a-L reprezenta pe Dumnezeul nevăzut conține implicit necesitatea de a-L reprezenta pe Dumnezeu de îndată ce profețiile se vor fi îndeplinit. Cuvintele Domnului: „Nu ați văzut nici un chip; nu vă faceți vreun chip" vor să spună: „Nu faceți nici o imagine a lui Dumnezeu *atâta timp cât nu L-ați văzut încă*". Imaginea Dumnezeului nevăzut este imposibilă, „căci cum să reprezinți ceea ce ochii nu au văzut?"[12]. Dacă totuși o asemenea imagine ar fi întruchipată, ea s-ar întemeia pe simpla imaginație, fiind doar o invenție mincinoasă.

Se poate spune, în consecință, că interdicția scripturară de a-L reprezenta pe Dumnezeu este legată de soarta globală a poporului Israel. Rațiunea de a fi a poporului ales era aceea de a sluji adevăratului Dumnezeu. Această slujire consta în mesianism, în pregătirea și prefigurarea celor ce aveau să fie revelate în Noul Testament. De aceea, în Vechiul Testament nu puteau exista decât prefigurări simbolice, revelații ale viitorului, întrucât — spune Sfântul Ioan Damaschinul — „Legea nu era o imagine, ci era asemenea unui zid care ascundea imaginea. Căci același Apostol spune: «Legea are umbra bunurilor viitoare, iar nu însuși chipul lucrurilor»[13] (Evrei 10, 1). Altfel spus, doar Noul Testament alcătuiește imaginea însăși a realității.

Cât privește interdicția de a reprezenta creaturile — pe care Dumnezeu o proclamă în fața lui Moisi — aceasta nu are decât un singur scop: acela de a împiedica poporul ales să adore făptura, cinstind-o în locul Creatorului. „Să nu te închini lor, nici să le slujești" (Exod 20, 5 și Deut. 5, 9). Într-adevăr, dată fiind înclinația poporului către idolatrie, exista riscul ca toată făptura și toate chipurile create să fie divinizate și adorate. După căderea lui Adam, specia umană a fost dată stricăciunii și, împreună cu ea, întreaga lume pămân-

tească. Iată de ce imaginea omului corupt de păcat, sau a oricărei alte făpturi terestre nu l-ar fi putut apropia pe om de adevăratul Dumnezeu îndreptându-l, dimpotrivă, spre idolatrie; fiind necurată, ea nu avea cum fi ziditoare. Trebuia, deci, ca imaginile concrete să fie cu orice preț evitate.

Cu alte cuvinte, o imagine a făpturii nu poate înlocui imaginea lui Dumnezeu — Domnul pe Care poporul nu Îl văzuse atunci când El îi vorbise pe Horeb. De aceea, e un păcat să căutăm vreo asemănare a lui Dumnezeu. De unde și cuvintele: „Să nu greșiți și să vă faceți chipuri cioplite, sau închipuiri ale vreunui idol, care să înfățișeze bărbat sau femeie/ sau închipuirea vreunui dobitoc de pe pământ..." (Deut. 4, 16).

Dar această interdicție este evident o măsură de protecție aferentă slujirii specifice poporului ales, așa cum rezultă limpede din porunca pe care Dumnezeu i-o dă lui Moisi, cerându-i să construiască — după modelul ce i s-a arătat pe munte — tabernacolul și cele dinăuntrul său, inclusiv heruvimii brodați și turnați în metal (Exod 25, 18; 26, 1 și 31). Pe de o parte, această poruncă atestă posibilitatea de a exprima realitatea spirituală prin mijloace artistice. Pe de altă parte, nu era vorba de a reprezenta în general heruvimii, căci Evreii ar fi putut aluneca în idolatrie în fața lor, ca și în fața oricăror alte creaturi. Heruvimii nu puteau fi reprezentați decât în tabernacol, ca slujitori ai adevăratului Dumnezeu, în locul și în postura care puteau sublinia această demnitate.

Această excepție de la regula generală arată că ea nu avea un caracter absolut. Și tot de aceea — ne spune Sfântul Ioan Damaschinul — „Solomon, care primise darul înțelepciunii, a întruchipat cerul, poruncind executarea unor chipuri de heruvimi, de lei și de tauri"[14]. Faptul că aceste creaturi erau reprezentate în preajma templului — adică acolo unde se oficia cultul adevăratului Dumnezeu — excludea fără îndoială riscul idolatriei[15].

În vederea construirii templului conform modelului descoperit pe munte, Dumnezeu desemnează anumiți oameni destinați acestui scop. Nu e vorba de niște inși care, grație unor daruri înnăscute, ar putea face pur și simplu ceea ce Moisi le poruncește. Nu. Iată ce ne spune Biblia în această privință: „Și l-am umplut de duh dumnezeiesc, de înțelepciune, de pricepere la tot lucrul"; și, un pic mai departe, vorbind despre cei ce urmau să lucreze împreună cu Betsael: „am pus înțelepciune în mintea oricărui om iscusit, ca să facă toate câte ți-am poruncit" (Deut. 31, 3 și 6). Avem aici un semn clar că arta pusă în slujba lui Dumnezeu nu este o artă ca oricare alta. Temeiul ei nu este

doar talentul sau înțelepciunea umană, ci și înțelepciunea Duhului lui Dumnezeu, adică inteligența acordată de Dumnezeu Însuși. Altfel spus, inspirația divină este însuși principiul artei liturgice. Scriptura delimitează arta liturgică de artă, în general.

Faptul are o mare importanță, căci caracterul specific și inspirația divină a artei sacre sunt proprii nu doar Vechiului Testament, ci principiului însuși al acestei arte. Acesta a fost principiul în Vechiul Testament, același este el și în Noul Testament.

Să revenim însă la explicația Sfântului Ioan Damaschinul. Dacă în Vechiul Testament revelația directă a lui Dumnezeu se manifesta numai prin cuvânt, în Noul Testament ea se manifestă deopotrivă prin cuvânt și prin imagine. Căci Nevăzutul a devenit vizibil, iar ne-reprezentabilul, reprezentabil. Acum, Dumnezeu nu Se mai adresează oamenilor doar prin cuvânt și prin mijlocirea profeților; El Se arată în Persoana Cuvântului întrupat și „sălășluiește printre oameni". În Evanghelia după Matei (13, 16-17) — spune Sfântul Ioan Damaschinul — Domnul, adică Același Dumnezeu Care grăise în Vechiul Testament, spune spre cinstea ucenicilor Săi și a tuturor celor care trăiesc în felul acestora, mergându-le pe urme: „Fericiți sunt ochii voștri fiindcă văd și urechile voastre fiindcă aud. Adevărat vă spun vouă, mulți profeți și drepți au dorit să vadă ceea ce vedeți voi și nu au văzut, sau să audă ceea ce auziți voi și n-au auzit"[16]. E limpede că atunci când Hristos le-a spus ucenicilor Săi să fie fericiți pentru că ochii lor văd și urechile lor aud, El S-a referit la ceea ce nimeni nu văzuse sau auzise vreodată, pentru că altminteri, oamenii au avut întotdeauna urechi de auzit și ochi cu care să vadă. Aceste cuvinte ale lui Hristos nu se referă la minunile Sale, de vreme ce și profeții vetero-testamentari făcuseră minuni (Moisi, sau Ilie care înviase un mort sau oprise căderea ploii etc.). Cuvintele respective vor să spună că ucenicii Îl vedeau și Îl auzeau în chip nemijlocit pe Cel Care fusese prevestit de către profeți — adică Dumnezeul întrupat. „Pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut vreodată" — spune Evanghelistul Ioan: „Fiul Cel Unul-Născut, Care este în sânul Tatălui, Acela L-a făcut cunoscut" (In. 1, 18).

În acest fel, trăsătura distinctivă a Noului Testament este tocmai legătura strânsă care unește cuvântul și imaginea. De aceea, atunci când vorbesc despre imagine, Părinții și Sinoadele nu încetează să sublinieze: „precum am auzit, așa am și văzut" — citând cuvintele Psalmului 47, 9: „precum am auzit, așa am și văzut, în cetatea Domnului puterilor, în cetatea Dumnezeului nos-

tru"[17]. Ceea ce omul vede şi ceea ce el aude sunt de acum înainte inseparabile. Ceea ce vedeau sau înţelegeau David şi Solomon nu erau decât cuvinte profetice, prefigurări profetice ale celor realizate în Noul Testament. Acum, în Noul Testament, omul primeşte descoperirea Împărăţiei lui Dumnezeu ce va să vină, iar această revelaţie îi este comunicată atât prin cuvânt, cât şi prin imagine, adică prin Însuşi Fiul lui Dumnezeu întrupat. Apostolii vedeau cu ochi trupeşti ceea ce în Vechiul Testament nu era decât prefigurat cu ajutorul unor simboluri. „Odinioară, Dumnezeu, Care nu are nici trup, nici formă, nu era închipuit în nici un fel. Dar acum, când El a venit în trup şi a locuit printre oameni, ei pot reprezenta faţa văzută a lui Dumnezeu."[18] În aceasta constă diferenţa faţă de viziunile Vechiului Testament. „Contemplu asemănarea lui Dumnezeu precum a văzut-o Iacob, dar în cu totul alt fel: căci el zărea cu ochi netrupeşti o imagine imaterială care prefigura viitorul, în timp ce eu văd înflăcărarea amintirii Celui Care a venit în trup."[19] Atunci, profeţii contemplau spiritual nişte prefigurări ale viitorului (Iezechiel, Iacob, Isaia...). Acum, omul vede cu ochii trupului împlinirea acelor revelaţii prin Dumnezeul întrupat. Sfântul Evanghelist Ioan o spune cu multă forţă, de la primele cuvinte ale primei sale Epistole: „Ceea ce era la început, ce am auzit, ce am văzut cu ochii noştri, ce am privit şi mâinile noastre au pipăit...".

„Astfel — continuă Sfântul Ioan Damaschinul — Apostolii L-au văzut cu ochii lor trupeşti pe Hristos — Dumnezeul făcut Om; au văzut Patima şi minunile Sale, aşa cum I-au ascultat cuvintele. Or, şi noi, cei ce mergem pe urmele Apostolilor dorim fierbinte să vedem şi să auzim. Apostolii Îl vedeau pe Hristos faţă către faţă fiindcă El era prezent în trup. Însă noi, cei care nu-L vedem nemijlocit şi nu-I auzim cuvintele, le putem totuşi auzi prin intermediul cărţilor, sfinţindu-ne astfel auzul şi, prin el, sufletul. Ne socotim fericiţi şi venerăm cărţile cu ajutorul cărora auzim acele cuvinte sfinte, fiind noi înşine sfinţiţi. La fel, prin mijlocirea chipului, contemplăm aspectul fizic al lui Hristos, minunile şi Patima Sa. Această contemplaţie ne sfinţeşte vederea şi, prin ea, sufletul. Ne socotim fericiţi şi venerăm acest chip înălţându-ne, după putinţă, de la acest aspect fizic până la vederea slavei dumnezeieşti..."[20] Prin urmare, dacă prin cuvintele pe care urechile noastre trupeşti le aud putem cuprinde cele spirituale, contemplaţia în trup ne poate conduce şi ea la contemplaţia în duh.

Comentariul Sfântului Ioan Damaschinul nu exprimă nici opinia lui personală, nici chiar vreo învăţătură pe care Biserica ar fi adăugat-o ulterior la doctrina sa iniţială. Această învăţătură face parte din corpul doctrinei creştine.

Ea participă la însăşi esenţa creştinismului, precum învăţătura despre cele două firi ale lui Hristos sau cea despre preacinstirea Sfintei Fecioare. În secolul VIII, Sfântul Ioan Damaschinul nu a făcut decât să sistematizeze ceea ce exista încă de la început. El a făcut aceasta ca răspuns la o situaţie care pretindea o mare claritate şi o perfectă delimitare, tot aşa cum a sistematizat şi a formulat învăţătura generală a Bisericii în lucrarea sa *Despre credinţa ortodoxă.*

Toate prefigurările Vechiului Testament anunţau mântuirea viitoare, acea mântuire care acum este împlinită şi pe care Părinţii au rezumat-o într-o formulă cu deosebire pregnantă: „Dumnezeu S-a făcut om pentru ca omul să devină dumnezeu". Această lucrare de răscumpărare este aşadar centrată asupra Persoanei lui Hristos, Dumnezeul făcut Om şi, alături de El, asupra Fecioarei — prima persoană umană întru totul îndumnezeită. Toată tipologia Vechiului Testament converge în aceste două Persoane, fie că se exprimă prin istoria umană, prin animale sau prin obiecte. Aşa de pildă, jertfa lui Isaac, mielul, şarpele de aramă Îl prefigurează pe Hristos; Estera — mijlocitoarea poporului înaintea regelui — vasul de aur conţinând pâinea cerească, toiagul lui Aaron etc. prefigurau Fecioara. Împlinirea acestor simboluri profetice se realizează în Noul Testament prin două imagini esenţiale: cea a Domnului Nostru (Dumnezeu-Omul) şi cea a Prea Sfintei Maici a lui Dumnezeu, întâia fiinţă umană îndumnezeită. De aceea primele icoane, apărute odată cu creştinismul, sunt cele ale lui Hristos şi ale Fecioarei. Iar Biserica, afirmând aceasta prin tradiţie, întemeiază pe aceste două imagini — veritabili poli ai cultului — întreaga ei iconografie.

Realizarea făgăduinţei divine făcute omului sfinţeşte şi iluminează de asemenea vechea făptură, umanitatea vetero-testamentară, pe care o înglobează în umanitatea răscumpărată. Acum, după Întrupare, putem să-i reprezentăm deopotrivă pe Profeţii şi pe Patriarhii Legii Vechi ca pe nişte martori ai umanităţii deja răscumpărate prin sângele Dumnezeului întrupat. Imaginea acestor oameni, precum şi cea a sfinţilor neo-testamentari nu ne mai poate conduce spre idolatrie pentru că de acum cunoaştem imaginea lui Dumnezeu în om, şi fiindcă — spune iarăşi Sfântul Ioan Damaschinul — „am primit de la Dumnezeu capacitatea de a discerne, deosebind ceea ce poate fi reprezentat de ceea ce nu poate fi. Căci Legea a fost asemenea unui pedagog spre Hristos, pentru ca noi să fim îndreptaţi prin credinţă. O dată credinţa venită, nu mai stăm la îndemâna acestui pedagog (Gal. 3, 24-25; vezi şi 4, 3)"[21]. Aceasta

vrea să spună că noi nu înfăţişăm viciile omeneşti şi nu facem imagini spre slava demonilor. Facem întruchipări spre slava lui Dumnezeu şi a sfinţilor Săi, pentru a ne întări în bine, a ne feri de viciu şi a ne mântui sufletele.

Legătura fundamentală între imagine şi creştinism este sursa potrivit căreia, de la început, Biserica a propovăduit lumii creştinismul *atât prin cuvânt, cât şi prin imagine.* Iată de ce Părinţii celui de-al VII-lea Sinod Ecumenic au putut spune: „Tradiţia pictării icoanelor exista încă din vremea propovăduirii apostolice“[22]. Această apartenenţă esenţială a imaginii la creştinism explică de ce apare ea în Biserică şi de ce ocupă tacit, ca un lucru de la sine înţeles, locul ce i se cuvine, în ciuda interdicţiei din Vechiul Testament şi a unor opoziţii relative.

2
Primele icoane ale lui Hristos și ale Fecioarei

Tradiția Bisericii afirmă că prima icoană a lui Hristos a apărut încă din timpul vieții Sale pământești. Era imaginea numită în Occident „Sfântul Chip", iar în Biserica Ortodoxă „imaginea nefăcută de mâna omenească" (*acheiropoiètos*).

Istoria provenienței acestei prime imagini a lui Hristos ne este transmisă de textele Liturghiei ce-i este dedicată, la 16 august. Astfel, „înfățișând preacuratul Tău chip, l-ai trimis credinciosului Abgar, cel ce voise a Te vedea, Tu, Care după Dumnezeire, nevăzut ești heruvimilor" (stihirea glasului 8 de la vecernie)[1]. O stihire de la utrenie (glasul 4) spune: „Trimis-ai lui Abgar epistole înscrise de dumnezeiasca Ta mână, lui care cerea mântuirea și sănătatea izvorâte din înfățișarea dumnezeiescului Tău chip". În general și mai ales în bisericile cu hramul Sfintei Mahrame, aluziile la povestea lui Abgar sunt frecvente, mai cu seamă în serviciul liturgic al sărbătorii. Dar ele nu vorbesc decât despre faptul în sine, fără a intra în detalii[2]. În ceea ce-i privește pe autorii din vechime, ei nu fac, până în secolul V, nici o aluzie la imaginea Sfintei Mahrame, ea fiind pesemne încă necunoscută, iar existența ei, uitată. Ceea mai veche mențiune pe care o avem se află într-un document numit *Doctrina lui Addaï*. Addaï era un Episcop al Edesei (+ 541) care într-o lucrare (dacă aceasta este autentică) folosește fără îndoială o tradiție locală sau anumite documente pe care nu le cunoaștem. Cel mai vechi autor necontestat care pomenește de icoana trimisă lui Abgar este Evagrie (sec. VI): în a sa *Istorie bisericească*[3] el numește portretul „icoana făcută de Dumnezeu" (*Theoteuktos eikôn*).

În ce privește originalul icoanei, adică pânza pe care era imprimat chipul Mântuitorului, el a fost multă vreme păstrat la Edesa ca cel mai de preț odor al orașului. El era foarte cunoscut și venerat în tot Răsăritul și, în secolul VIII, creștinii celebrau sărbătoarea sa în multe locuri, după modelul Bisericii din Edesa[4].

În cursul perioadei iconoclaste, Sfântul Ioan Damaschinul amintește imaginea făcătoare de minuni, iar în 787 Părinții Sinodului VII Ecumenic se referă la ea în mai multe rânduri. Leon — lector la Catedrala Sfânta Sofia din Constantinopol — și participant la Sinod povestește că a cinstit Sfântul Chip în timpul unei șederi la Edesa[5]. În 944, împărații bizantini Constantin Porfirogenetul și Roman I cumpărară sfânta icoană la Edesa. Ea a fost apoi transportată cu mare pompă la Constantinopol și așezată în biserica Fecioarei din Pharos, iar împăratul Constantin Porfirogenetul a lăudat-o într-un discurs ca pe o emblemă a Imperiului. În 1204, după cucerirea Constantinopolului de către cruciați, urmele acestei icoane se pierd[6].

În Franța există o celebră icoană a Sfintei Mahrame care se păstrează acum în sacristia Catedralei din Laon. Această icoană de origine balcanică, (probabil sârbească) datând din secolul XIII, a fost trimisă de la Roma în Franța, în 1249, de către Jacobus Pantaleo Tricassinus — viitorul Papă Urban IV — care a dăruit-o surorii sale, abesă a mănăstirii Cistercienelor din Monasteriolum (Montreuil-les-Dames, în dioceza Laon)[7].

În serviciul liturgic, sărbătoarea Sfântului Chip este numită „Strămutarea de la Edesa în cetatea lui Constantin a chipului nefăcut de mâna omului (aparținând) Domnului nostru Iisus Hristos, chip numit Sfânta Mahramă". Totodată, Liturghia acelei zile e departe de a se limita la simpla comemorare a transferului icoanei dintr-un loc într-altul. Esența acestei slujbe este fundamentul dogmatic al imaginii și al destinației sale.

Sensul expresiei „imagine nefăcută de mâna omului" apare în lumina (textului de la) Marcu 14, 58: înainte de orice, această imagine este Însuși Cuvântul întrupat Care Se arată în „templul trupului Său" (In. 2, 21). De aici încolo, legea lui Moisi, care interzicea imaginile (Exod 30, 4) își pierde sensul și icoanele lui Hristos devin tot atâtea mărturii inatacabile ale Întrupării lui Dumnezeu[8]. Nu este vorba de o imagine creată după vreo concepție umană; ea reprezintă chipul autentic al Fiului lui Dumnezeu făcut Om și provine, potrivit tradiției Bisericii, din contactul imediat cu fața Lui. Această primă imagine a Dumnezeului făcut Om este venerată de Biserică în ziua Sfintei Mahrame.

Am văzut că stihirile citate mai sus, precum și alte texte liturgice subliniază proveniența istorică a imaginii. Pentru că este esențial să nu se vorbească despre un „Hristos universal", de vreo personificare și nici de vreun Hristos abstract simbolizând cine știe ce idee sublimă. Într-adevăr, vorbim despre un Personaj istoric, Care a trăit într-un loc anumit și într-o epocă precisă. „Aşe-

zând în slava dintâi chipul lui Adam cel căzut — auzim într-una din stihirile sărbătorii (a doua stihire, glasul 1, de la vecernia mică) — Mântuitorul Cel nepriceput după fire a trăit pe pământ, văzut şi pipăit fiind de oameni."

Deosebit de importante pentru studiul nostru sunt lecturile biblice de la Liturghie. Ansamblul acestor texte dezvăluie sensul evenimentului celebrat; arătând mai întâi prefigurările sale biblice, ele exaltă realizarea lor în Noul Testament şi relevă semnificaţia lor eshatologică. Or, selecţia acestor texte ne arată ceea ce ştim deja din operele Sfântului Ioan Damaschinul, şi anume felul în care înţelege Biserica interdicţia din Vechiul Testament, sensul şi scopul acestei interdicţii, alături de sensul şi scopul imaginii din Noul Testament.

Găsim mai întâi cele trei paremii de la vecernie: două sunt extrase din Deuteronom (prima: cap. 4, 6-7 şi 9-15; a doua: cap. 5, 1-7; 9-10; 23-26; 28; cap. 6, 1-5; 13 şi 18) iar ultima din A Treia Carte a Regilor (Întâia Carte a Regilor din Biblia ebraică), cap. 7, 22-23 şi 27-30[9].

Primele două paremii vorbesc despre revelarea Legii, pe muntele Horeb, poporului lui Israel, chiar înaintea intrării poporului ales în Pământul Făgăduinţei. Sensul acestor paremii se rezumă în ideea că, pentru a intra în acest Pământ al Făgăduinţei şi pentru a-l stăpâni, este indispensabil să respecţi legea revelată şi să adori singurul Dumnezeu adevărat cu o religiozitate fără compromisuri, fără nici o posibilitate de amestec al cultului dedicat altor „zei". Se aminteşte totodată faptul că e cu neputinţă să-L reprezinţi pe Dumnezeu, Care rămâne nevăzut: „Aţi auzit glasul cuvintelor Sale, dar nu aţi văzut nici un chip, ci numai glasul" şi „Aveţi grijă, căci nu aţi văzut nici o asemănare" etc. Altfel spus, ansamblul legii, dar mai ales interdicţia de a adora alţi „zei" şi de a-i reprezenta, este indispensabilă pentru realizarea făgăduinţei divine referitoare la intrarea poporului ales în Pământul Făgăduinţei. Or, Pământul Făgăduinţei este el însuşi o prefigurare: el este imaginea Bisericii, a Împărăţiei lui Dumnezeu.

Cea de-a treia paremie este — şi ea — o prefigurare a revelaţiei neo-testamentare: este rugăciunea lui Solomon la sfinţirea Templului construit de el: „Ar locui Dumnezeu printre oameni, pe pământ? — spune Solomon. Atâta vreme cât cerul şi cerul cerurilor nu Te cuprind, cu atât mai puţin Te va cuprinde acest Templu pe care l-am făcut în Numele Tău...". Este vorba de venirea viitoare a lui Dumnezeu pe pământ, de participarea Lui la cursul istoriei umane de-a lungul timpului, de prezenţa într-un Templu pământesc a Celui pe Care „cerul cerului nu L-a cuprins".

Semnificația acestor paremii este precizată de Epistola citită în timpul Liturghiei. Este vorba de Epistola Sfântului Pavel către Coloseni, cap. 1, 12-18: „Mulțumind cu bucurie Tatălui, Celui ce ne-a învrednicit pe noi să luăm parte la moștenirea sfinților, întru lumină. El ne-a scos din puterea întunericului și ne-a strămutat în împărăția Fiului iubirii Sale, întru Care avem răscumpărarea prin sângele Lui, adică iertarea păcatelor. Acesta este chipul lui Dumnezeu Celui nevăzut, mai întâi născut decât toată făptura" etc. Vedem bine, acest text relevă împlinirea profeției: „Moștenirea sfinților", „împărăția Fiului iubirii Sale" este Biserica, prefigurată de străvechiul Pământ al Făgăduinței. Astfel, toată demonstrația Vechiului Testament care apăra puritatea poporului ales și toată istoria sfântă a lui Israel apar ca un proces mesianic providențial, ca o pregătire a venirii pe pământ a Trupului lui Hristos, Biserica Noului Testament. Și în acest proces pregătitor, interzicerea imaginii conduce la apariția Celui Care era invizibil, a „chipului Dumnezeului nevăzut" descoperit în Dumnezeu-Omul Iisus Hristos. La Liturghia sărbătorii auzim: „Înainte vreme cerând, Moisi a văzut slava dumnezeiască în întuneric, prin ghicitură; dar acum Noul Israel Te vede bine, față către față" (al doilea tropar de la a patra slavă a canonului).

Să examinăm, în sfârșit, Evanghelia citită în ziua Sfintei Mahrame care este aceeași la utrenie și la Liturghie. Este cea din Luca, cap. 9, 51-56 și cap. 10, 22-24: „Și când s-au împlinit zilele Înălțării Sale, El S-a hotărât să meargă la Ierusalim și a trimis vestitori înaintea Lui. Și ei, mergând, au intrat într-un sat de samariteni ca să facă pregătiri pentru El. Dar ei nu L-au primit, pentru că Se îndrepta spre Ierusalim. Și văzând aceasta, ucenicii Iacov și Ioan I-au zis: Doamne, vrei să zicem să se coboare foc din cer și să-i mistuie, cum a făcut și Ilie? Iar El, întorcându-Se, i-a certat și le-a zis: Nu știți oare fiii cărui duh sunteți? Căci Fiul Omului n-a venit ca să piardă sufletele oamenilor, ci ca să le mântuiască. Și s-au dus în alt sat". „Toate Mi-au fost date de către Tatăl Meu și nimeni nu cunoaște Cine este Fiul decât numai Tatăl, și Cine este Tatăl decât numai Fiul și căruia voiește Fiul să-i descopere. Și întorcându-Se către ucenici de o parte, a zis: Fericiți sunt ochii care văd ce vedeți voi! Căci zic vouă: Mulți prooroci și regi au voit să vadă ceea ce vedeți voi, dar n-au văzut și să audă ce auziți, dar n-au auzit."

După cum vedem, înțelesurile pe care, pe de o parte, Epistola și Evanghelia și, pe de altă parte, paremiile îl atribuie imaginii sunt opuse. Odinioară: „n-ați văzut chipul lui Dumnezeu"; acum: „Fericiți sunt ochii care văd ce ve-

deţi voi", adică „chipul Dumnezeului nevăzut", Hristos. De aceea, ultimele cuvinte ale acestui text evanghelic se adresează numai Apostolilor. Într-adevăr, nu doar ucenicii, ci şi toţi cei ce-L înconjurau, Îl vedeau pe omul Iisus. Dar numai Apostolii Îl vedeau în acest Fiu al Omului — Care luase „chip de rob" — pe Fiul lui Dumnezeu, „strălucire din slava Tatălui". Am văzut că Sfântul Ioan Damaschinul interpretează ultimele cuvinte ale Evangheliei ca pe o abolire a interdicţiei biblice, abolire al cărei aspect manifest este chipul lui Hristos, pe care-l sărbătorim. „Odinioară văzut ai fost de oameni, iar acum Te vedem sub chipul cel nefăcut de mână omenească" (al doilea tropar de la prima slavă a canonului).

Primul pasaj din Evanghelie (Lc. 9, 55-56) subliniază ce îi separă pe Apostoli de lume, adică ce *distinge Biserica în raport cu lumea*: spiritul şi metodele ei, care nu aparţin lumii (să amintim că această diferenţă determină mijloacele de acţiune ale Bisericii, mai ales în arta ei). Dacă paremiile arată scopul interzicerii imaginii, Evanghelia dezvăluie, dimpotrivă, chiar sensul imaginii. De notat şi faptul că diferenţa dintre spiritul şi metodele Apostolilor, pe de o parte, iar cele lumeşti pe de alta, e dovedită de Hristos înainte de intrarea Sa în Ierusalim. Dacă pornim de la paremii şi trecem prin lecturile neo-testamentare observăm o anumită creştere a revelaţiei: Vechiul Testament este pregătirea Noului Testament, Pământul Făgăduinţei spre care merge vechiul Israel este o imagine a Bisericii neo-testamentare. Noul Testament este realizarea acestor prefigurări pregătitoare. Dar Noul Testament nu este scopul ultim: el nu este decât următoarea etapă către Împărăţia lui Dumnezeu. Or, în Vechiul Testament mărturisirea adevăratului Dumnezeu şi absenţa oricărei imagini a Lui erau una dintre condiţiile esenţiale pentru ca poporul să poată ajunge la (şi stăpâni) Pământul Făgăduinţei. Asemenea, în Noul Testament, mărturisirea lui Hristos şi a chipului Său, mărturisirea credinţei noastre prin acest chip joacă un rol analog: şi ele reprezintă o condiţie esenţială pentru a intra în Biserică, iar prin Biserică, în Împărăţia lui Dumnezeu, în acel Ierusalim ceresc spre care ne conduce Biserica. Iată de ce acest pasaj din Evanghelie este citit tocmai în ziua când Biserica sărbătoreşte icoana de pe Sfânta Mahramă. Hristos Însuşi Îşi conduce Apostolii la Ierusalim. În ce ne priveşte, chipul Său ne călăuzeşte spre Ierusalimul de sus. Iată ce auzim la Liturghia acestei sărbători: „Te cinstim pe Tine, iubitorule de oameni, privind chipul firii Tale trupeşti; prin el dăruieşte slujitorilor Tăi, Mântuitorule, părtăşia nezdruncinată a Raiului" (stihirea glasului 6).

Prin alegerea acestor pericope, Biserica ne pune astfel în fața ochilor un imens tablou: ea ne arată lentul și dificilul drum al lumii căzute către răscumpărarea promisă.

Așadar, Biserica afirmă existența unor imagini autentice ale lui Hristos; aceste imagini au existat dintru început, iar despre ele avem chiar și o atestare istorică. Această mărturie este cu atât mai prețioasă cu cât ea provine de la singurul autor antic care a fost, în mod indiscutabil, iconoclast: istoricul bisericesc Eusebiu, Episcopul Cezareei. El nu afirmă doar existența unor imagini creștine, „gândind chiar că în vremea lui există încă portretele autentice ale lui Hristos și ale Apostolilor, pe care afirmă că le-a văzut personal"[10]. Într-adevăr, după descrierea statuii ridicate de hemoroisa (femeia „cu scurgere de sânge" — n.tr.) a cărei poveste o cunoaștem din Evanghelie (Mt. 9, 20-23; Mc. 5, 25-34; Lc. 8, 43-48), Eusebiu continuă: „Se spunea că această statuie reproducea trăsăturile lui Iisus; ea a existat până în zilele noastre, așa încât am văzut-o noi înșine atunci când am fost în orașul acela. Și nu e de mirare că păgânii de odinioară, care primiseră binefacerile Mântuitorului nostru să fi făcut așa ceva, de vreme ce noi înșine *am văzut* (observat — *historèsamen*) niște imagini ale Apostolilor Petru și Pavel și chiar ale lui Hristos Însuși păstrate cu ajutorul culorilor de pe tablouri: era firesc, fiindcă cei vechi aveau obiceiul de a-i cinsti astfel, fără gânduri ascunse, ca pe niște salvatori, potrivit datinei păgânești ce exista pe acolo"[11]. Eusebiu nu poate fi nicicum suspectat de exagerare, de vreme ce curentul teologic căruia îi aparținea era — o spunem din nou — departe de a aproba faptele relatate de el.

Dacă icoana lui Hristos — fundament al iconografiei creștine — reproduce trăsăturile Dumnezeului devenit Om, icoana Maicii Domnului reprezintă, dimpotrivă, prima ființă umană care a realizat țelul Întrupării — îndumnezeirea omului. Biserica Ortodoxă afirmă legătura dintre Fecioară și umanitatea căzută care poartă urmările păcatului originar și nu o exclude din descendența lui Adam. În același timp, excepționala ei demnitate, desăvârșirea ei personală, supremul grad de sfințenie pe care Ea l-a atins explică supravenerarea ei: Fecioara este prima făptură a genului uman care a atins deja, prin totala transfigurare a ființei sale, scopul rezervat oricărei creaturi. Ea a depășit deja granița timpului și a veșniciei și se află încă de pe acum în Împărăția a cărei instaurare este așteptată de Biserică o dată cu A Doua Venire a lui Hristos. Ea, cea care „L-a purtat în sine pe Dumnezeul de necuprins", „cu adevărat Născătore de Dumnzeu" fiind (*Theotokos*) — potrivit formulării de la Sinodul

III Ecumenic (Efes, 431) — ea veghează împreună cu Hristos soarta lumii. Imaginea ei ocupă deci primul loc după aceea a lui Hristos și îi este complementară; ea se deosebește de icoanele celorlalți sfinți sau ale îngerilor, atât prin varietatea tipurilor iconografice, cât și prin cantitatea sau intensitatea cu care sunt venerate[12].

Potrivit tradiției ortodoxe, Sfântul Evanghelist Luca ar fi pictat, puțin după Cincizecime, primele trei icoane ale Fecioarei. Una aparține tipului numit „Milostiva" (*Eléousa*) — aceea numită în franceză, destul de impropriu, „Fecioara tandreței". Ea reprezintă mângâierile reciproce ale Maicii și ale Pruncului, subliniind naturalețea sentimentului uman, a tandreței și iubirii materne. Este imaginea unei mame care suferă profund la gândul iminentului supliciu al Fiului ei, având totodată conștiința tacită a suferințelor Lui inevitabile. O altă imagine este cea de tipul „Odighitria" (*Odègètria*), „Călăuzitoarea". Fecioara și Pruncul sunt reprezentați din față, orientați către privitor. Această imagine hieratică și maiestuoasă reliefează în chip special Dumnezeirea Pruncului. Cât privește cea de-a treia icoană, ea ar fi reprezentat-o pe Fecioară fară Prunc. Datele referitoare la ea sunt confuze. E posibil ca această icoană să fi semănat cu cea a Fecioarei din „Deisis", adică orantă adresându-se lui Hristos. În prezent în Biserica Rusă există circa o duzină de icoane ale Fecioarei, atribuite Sfântului Luca. Pe de altă parte, există douăzeci și una de asemenea icoane în Occident și la Muntele Athos, dintre care opt la Roma. Desigur, nu se poate susține că aceste icoane au fost pictate chiar de mâna Evanghelistului; nimic din ce a pictat el nu ne-a parvenit[13]. Însă icoanele numite „ale Sfântului Luca" fac parte dintr-o tradiție căreia el îi furnizează prototipurile, fiind pictate după reproduceri ale originalelor Sfântului Luca. Aici, tradiția apostolică trebuie înțeleasă așa cum o înțelegem când este vorba de Liturghie sau de regulile apostolice: acestea din urmă urcă până la Apostoli nu pentru că ar fi fost scrise de propria lor mână, ci pentru că au un caracter apostolic și o autoritate apostolică.

Tradiția referitoare la Sfântul Luca ne este transmisă, între altele, prin anumite texte liturgice, mai ales cele de la sărbătorile dedicate unor icoane ale Fecioarei, cum ar fi cele ale Maicii din Vladimir, care aparțin tipului „Milostiva" (21 mai, 23 iunie și 26 august). În timpul vecerniei se cântă, la litie, o stihire (glasul 6) care spune: „Atunci când icoana Ta a fost mai întâi pictată de vestitorul tainelor Evangheliei și Ți-a fost adusă pentru ca să o recunoști și

să-i dai puterea de a izbăvi pe cei ce Te preacinstesc, Te-ai bucurat: Tu, cea milostivă și cea prin care ne-a venit mântuirea, Tu ai fost asemenea gurii și glasului icoanei. Precum atunci când L-ai zămislit pe Dumnezeu cântai imnul «De acum toate neamurile Mă vor binecuvânta», tot așa, privind icoana, spus-ai: «Harul și puterile Mele să fie cu acest chip». Și cu adevărat credem că ai spus aceasta, Stăpână, și că Tu ne ești aproape prin acest chip...". La utrenie, primul imn al canonului întru cinstirea Fecioarei (glas 4) ne spune: „Zugrăvindu-Ți chipul preacinstit, dumnezeiescul Luca, scriitorul Evangheliei lui Hristos, călăuzit fiind de glasul dumnezeiesc, L-a înfățișat în brațele Tale pe Făcătorul a toate." Dacă ultimul text se mulțumește să constate doar că prima icoană a Fecioarei a fost făcută de Sfântul Luca, primul afirmă pe deasupra faptul că Fecioara însăși și-a văzut chipul, conferindu-i harul și puterile sale. Or, Biserica întrebuințează același text la sărbătorile diferitelor tipuri de icoane ale Fecioarei, care provin, toate, din prototipurile realizate odinioară de Sfântul Luca. În acest mod, Biserica arată că forța și harul respectiv se transmit tuturor imaginilor care reproduc (dimpreună cu simbolurile aferente) trăsăturile autentice ale Maicii Domnului, așa cum au fost ele fixate de Sfântul Luca.

Cea mai veche mărturie pe care o avem cu privire la icoanele pictate de Sfântul Luca datează din secolul VI. Ea este atribuită lui Teodor, numit „anagnostul", un istoric bizantin din prima jumătate a secolului respectiv (pe la 530) — lector la Catedrala Sfânta Sofia din Constantinopol. Teodor ne spune că pe la 450 a fost adusă la Constantinopol o icoană a Fecioarei Călăuzitoare care era atribuită Sfântului Luca. Împărăteasa Eudoxia, soția împăratului Teodosie al II-lea, ar fi trimis-o, din Ierusalim, sorei sale Pulcheria[14]. Sfântul Andrei Criteanul și Sfântul Gherman, Patriarhul Constantinopolului (715-730), vorbesc și ei despre o icoană a Fecioarei pictată de Sfântul Luca, dar care se găsea la Roma. Sfântul Gherman adaugă că icoana a fost pictată în timpul vieții Maicii Domnului și că ar fi fost trimisă la Roma „preaputernicului" Teofil despre care vorbesc proloagele Evangheliei Sfântului Luca și ale Faptelor Apostolilor. Potrivit altei tradiții, o icoană a Fecioarei ar fi fost pictată de Sfântul Luca, binecuvântată de Maica Domnului și trimisă aceluiași Teofil, însă la Antiohia.

Oricum ar sta lucrurile, încă din secolul IV, atunci când creștinismul a devenit religie de Stat, nemaiexistând, prin urmare, nici un pericol de a se

arăta cele sfinte, icoana deţinută de Teofil — care stătuse până atunci ascunsă la Roma — a fost cunoscută de un număr mereu mai mare de creştini. Dintr-o locuinţă particulară, icoana însăşi sau reproducerea ei va fi fost transportată într-o biserică. Iar în 590, Papa Grigorie I-ul (590-604) va transporta la bazilica Sfântul Petru — în procesiune solemnă şi în sunetul litaniilor — venerabila icoană a Maicii Domnului „despre care se spune că ar fi opera Sfântului Luca" (*quam dicunt a Sancto Luca factam*).

Pe lângă icoanele pictate de Sfântul Luca, tradiţia vorbeşte şi de o icoană a Fecioarei făcută în chip miraculos, adică nu de mâna omului. Este vorba despre o icoană numită „a Stăpânei Noastre din Lidda" (sărbătorită la 12 martie)[15]. Fără îndoială că natura miraculoasă a originii sale a fost motivul pentru care icoana aceasta a fost analogată cu cea a lui Hristos *Acheiropoietos*, determinând includerea povestirii despre originea ei în Liturghia mai multor icoane ale Fecioarei, cum ar fi aceea numită „de la Kazan" (sărbătorită la 8 iulie şi 22 octombrie). În secolul VIII, Sfântul Gherman — viitorul Patriarh al Constantinopolului, aflat în trecere prin Lidda, a comandat o reproducere a icoanei pe care, în plin iconoclasm, a trimis-o la Roma. După înfrângerea ereziei, ea a revenit la Constantinopol. Din vremea aceea, icoana Stăpânei Noastre din Lidda este numită şi „Stăpâna Noastră din Roma" fiind sărbătorită la 26 iunie.

3
Arta primelor veacuri

Marea majoritate a monumentelor artei sacre din primele veacuri — mai ales în partea răsăriteană a creştinătăţii — au fost distruse de iconoclaşti, mai târziu de către cruciaţi, sau pur şi simplu de timp. Se păstrează mai ales frescele din catacombe, în special la Roma[1]. Prin urmare, nu ştim cum arătau primele icoane ale lui Hristos sau ale Fecioarei. Însă puţinul rămas din arta creştină primară ne lasă să bănuim că nu era vorba de nişte portrete pur naturaliste, ci de o altă realitate, întru totul nouă şi specific creştină. „Legată prin multe fire de antichitate — scrie V.N. Lazarev[2] — şi mai ales de formele ei într-un târziu spiritualizate, această artă şi-a stabilit, chiar de la începuturi, o serie întreagă de obiective noi. Arta creştină e departe de a fi o antichitate, aşa cum cred anumiţi scriitori (mai cu seamă Siebel). Subiectele noi ale artei creştine primare nu erau un fapt pur exterior. Ele reflectau o nouă atitudine, o religie nouă, o înţelegere organic diferită a realităţii. Aceste subiecte nu se puteau acomoda cu vechile forme, specifice antichităţii. Ele necesitau un stil care să poată cât mai bine întrupa idealurile creştine, aşa încât toate eforturile artiştilor creştini tindeau spre elaborarea acestui stil." Sprijinindu-se pe cercetările altor savanţi, V.N. Lazarev subliniază faptul că principalele trăsături ale acestui nou stil se formează deja, o dată cu picturile din catacombe. Prin intermediul acestei arte, creştinii se străduiau să transmită nu doar ce este vizibil pentru ochii trupeşti, dar şi ce este invizibil, în speţă, conţinutul spiritual al celor reprezentate. Pentru a-şi exprima învăţătura, Biserica primară se foloseşte deopotrivă de simboluri păgâne şi de anumite subiecte din mitologia greco-romană. Ea utilizează de asemenea formele artei antice, greceşti şi romane, conferindu-le un conţinut nou, în aşa fel încât acest nou cuprins să modifice înseşi formele prin care se exprimă.

Altfel spus, aidoma creației umane în ansamblul ei, formarea imaginii creștine este de acum determinată de răsturnarea pe care creștinismul a adus-o în lume. O dată cu apariția unui om nou, apare și imaginea nouă care îi corespunde: creștinismul creează propriul său mod de viață, propria sa viziune asupra lumii, propriul său „stil" artistic. În fața concepției antice despre lume și a expresiei picturale corespunzătoare, apare o altă concepție despre artă, o viziune artistică inedită, diferită de cea pe care se sprijinea arta antichității. Viața însăși provoacă această ruptură decisivă, datorită nevoii de a asimila revelația primită și de a o opune ereziilor care trunchiază plenitudinea acestei revelații.

Arta catacombelor este mai ales o artă care propovăduiește credința. Cele mai multe dintre subiecte — atât cele simbolice, cât și cele directe — corespund textelor sfinte: celor din Vechiul și Noul Testament, textelor liturgice și textelor patristice.

În paralel cu reprezentările directe — destul de numeroase[3] — limbajul simbolic era foarte răspândit și juca un rol important în Biserica primelor veacuri. Acest limbaj simbolic se explică mai întâi prin nevoia de a exprima prin artă o realitate care nu poate fi exprimată nemijlocit. Re de altă parte, o regulă stabilită de Părinți (și bazată pe Sfânta Scriptură) cerea ca tainele creștine fundamentale să fie ascunse catehumenilor până la un anumit moment. Sfântul Chiril al Ierusalimului (secolul IV) explică la cel fel de expresii simbolice trebuie să se recurgă în instruirea creștinilor „căci tuturor le este îngăduit să audă Evanghelia, dar *Slava* Bunei Vestiri nu aparține decât casnicilor lui Hristos". Iată de ce folosea Domnul parabole atunci când Se adresa celor incapabili să priceapă și explica ucenicilor aceste parabole de îndată ce rămâneau singuri. „Căci — continuă Sfântul Chiril — ceea ce pentru iluminați reprezintă splendoarea slavei, îi orbește pe necredincioși (...). Unui păgân nu i se expune învățătura tainică despre Tatăl, Fiul și Sfântul Duh și nici chiar catehumenilor nu le vorbim fățiș despre taine, ci vorbim despre multe în chip învăluit, ca în parabole, așa încât credincioșii care știu înțeleg, iar cei ce nu știu nu suferă nici o pagubă."[4]

Așadar, sensul simbolurilor creștine le era dezvăluit catehumenilor în mod progresiv, pe măsura pregătirii lor pentru botez. Pe de altă parte, raportul dintre creștini și lumea din afară necesita de asemenea un fel de limbaj cifrat. Nu era în interesul creștinilor să divulge lumii exterioare, păgână și ostilă, sfintele taine.

Primii creştini foloseau înainte de orice simboluri biblice — mielul, arca etc. Dar aceste simboluri nu erau de ajuns păgânilor care veneau în Biserică, rămânându-le adesea de neînţeles. Atunci, pentru a-i apropia de adevăr, Biserica a adoptat anumite simboluri păgâne susceptibile de a comunica diverse aspecte ale învăţăturilor sale. Biserica redresa, purifica şi regăsea semnificaţia originară a acestor simboluri degradate printr-o lungă degenerescenţă folosindu-le pentru a exprima mântuirea împlinită prin Întrupare.

Astfel, pentru a face mai bine cunoscute învăţăturile în faţa convertiţilor de origine păgână, Biserica utiliza anumite mituri antice făcând oarecum din ele un fel de ecou al creştinismului.

Ne vom limita la câteva exemple care ne vor ajuta să înţelegem destinaţia acestei arte, sensul şi conţinutul ei şi, ulterior, scopul şi sensul artei bisericeşti în general.

Pe lângă rarele imagini explicite ale lui Hristos, găsim o multitudine de reprezentări simbolice, fie pictate în catacombe, fie sculptate în baso- sau alto-reliefurile de pe sarcofage. Printre cele care utilizează forma umană, întâlnim în primul rând tipul bunului păstor care apare încă din secolul I. Avem mai multe asemenea reprezentări în catacomba romană a Domitiliei. Această imagine este strâns legată de cea a mielului — inspirată de textele biblice; de pildă, profetul Iezechiel (cap. 34) şi David (Psalmul 22) figurează lumea ca pe o stână al cărei păstor este Dumnezeu. Iar Hristos reia această imagine biblică atunci când vorbeşte despre Sine: „Eu sunt păstorul cel bun", spune El (In. 10, 14) sau: „Am venit pentru oile cele pierdute din casa lui Israel" (Mt. 15, 24). Adoptând acest tip iconografic, creştinismul îi conferă un sens precis: bunul Păstor — Dumnezeu întrupat — ia asupră-Şi oaia cea pierdută, adică natura umană decăzută, umanitatea pe care o uneşte cu slava Sa divină. În această scenă, ceea ce se explică este acţiunea lui Hristos iar nu aspectul ei istoric. Nu o putem nicicum apropia de imaginea lui Hristos adolescent, zis Emmanuel.

O altă imagine simbolică a lui Hristos este preluată din mitologia antică: reprezentarea, mai degrabă rară, a Domnului Nostru sub chipul lui Orfeu, cu lira în mână, înconjurat de animale. Acest simbol este foarte folosit şi în scrierile autorilor antici, începând cu Clement Alexandrinul. Precum Orfeu îmblânzea cu lira sa fiarele sălbatice şi vrăjea munţii şi copacii, la fel Hristos îi atrăgea pe oameni prin dumnezeieştile Sale cuvinte şi domolea forţele naturii.

Chiar şi temele care, la prima vedere, par a fi doar decorative, au adesea un înţeles ascuns, precum viţa-de-vie întâlnită foarte des în arta primelor vea-

curi. Este vorba de o clară transpunere a cuvintelor lui Hristos: „Precum mlădița nu poate să aducă roadă de la sine, dacă nu rămâne în viță, tot așa nici voi, dacă nu rămâneți în Mine. Eu sunt vița, voi sunteți mlădițele. Cel ce rămâne în Mine și Eu în el, acela aduce roadă multă, căci fără Mine nu puteți face nimic" (In. 15, 4-5). Aceste cuvinte și imaginea respectivă au un sens deopotrivă eclesiologic și sacramental. Atunci când se reprezintă vița și mlădițele viei este vorba de Hristos și de Biserica Sa: „Eu sunt vița, voi sunteți mlădițele"[5]. Dar cel mai adesea, imaginea viței este completată cu aceea a culesului sau cu cea a păsărilor care se hrănesc cu struguri. În acest caz, vița le amintește creștinilor mai ales taina centrală a Bisericii, Euharistia. „Via ne dă vinul precum Cuvântul Și-a dat sângele", spune Clement Alexandrinul[6]. Oamenii care culeg și păsările care se hrănesc reprezintă creștinii care se împărtășesc cu trupul și sângele lui Hristos.

În Vechiul Testament, vița a fost de asemenea simbolul Pământului Făgăduinței, așa cum arată ciorchinele adus de Moisi din ținutul Canaan. Prin urmare, ea va fi în Noul Testament un simbol al paradisului — pământul făgăduit celor care se împărtășesc cu trupul și sângele lui Hristos, adică membrilor Bisericii. Motivul decorativ al viței-de-vie există și azi în arta sacră a Bisericii Ortodoxe, păstrându-și înțelesul simbolic.

Unul dintre simbolurile cele mai răspândite în primele veacuri creștine era cel al peștelui[7]. Importanța atât de mare pe care o are peștele în textul Evangheliei a contribuit cu siguranță la adoptarea acestui simbol de către creștini. Hristos Însuși l-a întrebuințat. Adresându-Se unor pescari, El recurgea firește la niște imagini care le erau familiare și pe înțeles; chemându-i la apostolat, El îi numea „pescari de oameni" („Urmați-Mă și vă voi face pe voi pescari de oameni", Mt. 4, 19; Mc. 1, 17). El compară Împărăția cerurilor cu un năvod plin cu tot soiul de pești. Imaginea peștelui servește totodată ca simbol al bunătăților cerești (Mt. 7, 9-11; 13; 47-48; Lc. 5, 10). E cu totul de înțeles atunci faptul că imaginile pescarului și peștelui desemnează predicatorul și pe cel convertit. Dar vasta răspândire a simbolului peștelui în creștinism are și alte rațiuni. Sensul ascuns al celor cinci litere ce compun cuvântul *Ichthus* este prima dintre ele[8]. Imaginea aceasta este figurată pretutindeni: în picturile murale, pe sarcofage, în inscripțiile funerare, pe diferite obiecte. Creștinii purtau la gât peștișori din metal, din piatră sau din sidef pe care figura inscripția: „Fie mântuirea Ta" sau „mântuiește"[9].

Extraordinarei răspândiri a imaginii grafice a peştelui îi corespunde o utilizare literară nu mai puţin frapantă, în inscripţiile funerare precum şi la foarte numeroşi autori creştini[10]. Totodată, valoarea acestui simbol le părea creştinilor din primele veacuri a fi atât de importantă, încât semnificaţia lui a fost ascunsă mai mult decât în alte cazuri; luând în considerare documentele pe care le cunoaştem, se pare că până în secolul IV nici un autor nu i-a dat o explicaţie completă.

Aşadar, Hristos Însuşi reprezintă semnificaţia primordială şi esenţială a peştelui. Unii autori antici Îl numesc uneori pe Domnul Nostru „peştele ceresc" (*Ichthus ouranios*). Imaginea este a unei nave — simbol al Bisericii — purtată de un peşte: Biserica se întemeiază pe Hristos, Fondatorul ei. Atunci când trebuie reprezentat Hristos în mijlocul creştinilor uniţi cu El, prin botez, se pictează mai mulţi peştişori înconjurând un peşte mai mare. „Suntem nişte peştişori — scrie Tertulian — ne naştem în apă precum peştele nostru (*Ichthus*) şi nu suntem mântuiţi decât dacă rămânem în apă."[11] Astfel simbolismul peştelui trimite la cel al apei, adică la botez.

Ceea ce reprezentările şi scrierile care utilizează imaginea peştelui subliniază cu precădere este semnificaţia euharistică a acestui simbol. Într-adevăr, ori de câte ori este reprezentată Euharistia — fie ca banchet, ca scenă de consacrare sau simplu simbol — peştele este negreşit prezent. E un fapt. Şi totuşi, peştele nu a fost niciodată folosit ca materie euharistică. El precizează doar sensul pâinii şi al vinului. Cu totul specifice sunt două inscripţii găsite la cele două extremităţi ale lumii creştine — una în Frigia, alta în Galia — datând, ambele, din secolul II. Prima aparţine Sfântului Abercius, Episcop de Hierapolis venerat de Biserică ca egal al Apostolilor. Inscripţia reproduce un text scris chiar de sfânt care — mare călător — a zăbovit la Roma şi a străbătut tot Orientul. „Credinţa mă conducea peste tot" — scrie el. Or, „pretutindeni ea mi-a oferit drept hrană un foarte mare peşte de apă lină, curat, prins de Sfânta Fecioară: ea îl dădea mereu, ca hrană, prietenilor; ea are în păstrare şi un vin minunat, pe care îl dăruieşte amestecat cu apă şi pâine"[12]. Peştele prins de Sfânta Fecioară este Hristos. Pâinea şi vinul amestecat cu apă reprezintă, deja, propria noastră practică euharistică.

Cealaltă inscripţie funerară, găsită în Franţa, este cea a lui Pectorius de Autun. E un poem acrostih în greacă, ale cărui litere iniţiale formează cuvintele *Ichthus Elpis* — Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul, Nădej-

de. În „apele eterne ale înţelepciunii care dăruieşte comori", în „apele dumnezeieşti" care întineresc sufletul, „rasa divină a peştelui ceresc primeşte (...) viaţa fără de moarte". Poemul ne invită apoi să primim alimentul dulce ca mierea al Mântuitorului celor sfinţi şi să mâncăm *Ichthus*-ul „pe care îl ţinem în palmele mâinilor tale"[13].

Aşadar, Sfântul Abercius întâlnise pretutindeni, de la Roma la Eufrat, nu numai aceeaşi doctrină şi taină, dar şi aceeaşi imagine, acelaşi simbol în care converg ritul şi doctrina: peştele. Inscripţia lui Pectorius vorbeşte de aceeaşi realitate, la celălalt capăt al lumii creştine. Cele două documente ne arată prin urmare că simbolul peştelui era răspândit pretutindeni, fiind propriu întregii Biserici.

Un alt simbol hristic extrem de răspândit în catacombe este cel al mielului, care apare încă din secolul I. Vom reveni la el descriind suprimarea sa, în secolul VII. Pentru moment, să reţinem doar că, asemenea peştelui, mielul este în acelaşi timp simbolul lui Hristos, al creştinului în general, şi mai ales al Apostolilor. Mieii care se adăpau la pâraie îi simbolizau pe creştinii care beau apa vie a învăţăturii evanghelice. Atunci când erau doi, se desemna Biserica Evreilor şi Biserica Neamurilor.

Ca principal simbol al lui Hristos, mielul a înlocuit multă vreme imaginea directă a Domnului Nostru, chiar şi în scenele istorice — precum Schimbarea la Faţă sau Botezul — în care nu doar Hristos Însuşi, dar chiar şi Apostolii sau Sfântul Ioan Botezătorul erau reprezentaţi sub formă de miei.

În catacombe, Fecioara este reprezentată cel puţin la fel de des ca şi Hristos. Însă, în vreme ce Hristos este reprezentat mai ales prin simboluri, Fecioara este mereu înfăţişată direct. Atât cât putem judeca pe seama celor descoperite până acum, Ea apare încă din secolul II în diferite teme iconografice, de pildă Buna Vestire (catacomba Priscilei) sau Nativitatea (catacomba Sfântul Sebastian, sec. IV). Adesea, Ea este înfăţişată singură, ca Orantă, adică având braţele împreunate pentru rugăciune. Această din urmă imagine sugerează rolul Ei de mijlocitoare către Dumnezeu, pentru Biserică şi pentru lume. Aceasta este în general atitudinea în care este reprezentată pe fundul vaselor sfinte descoperite în catacombe. Uneori, Ea apare, între altele, înconjurată de Apostolii Petru şi Pavel sau de mama sa, Sfânta Ana. Una din scenele în care i se rezervă un rol important este închinarea magilor. Foarte des reprezentată în primele veacuri creştine, închinarea magilor figura în anul liturgic ca sărbătoare specială, aşa cum mai este şi azi cazul în confesiunile apusene. În Biseri-

ca Ortodoxă, ea este inclusă în sărbătoarea Naşterii. Astăzi se pot vedea în catacombele romane zece-douăsprezece imagini ale închinării magilor — eşalonate de la începutul secolului II până în secolul IV. Fecioara este mereu înfăţişată şezând, cu Pruncul pe genunchi şi primind împreună cu El închinarea magilor — fapt care subliniază în chip special demnitatea Sa de Maică a Domnului. Acest subiect iconografic răspundea unei probleme foarte spinoase la acea epocă: aceea a locului cuvenit Neamurilor, adică ne-evreilor, în Biserică. Astăzi chestiunea nu mai presupune nici o dificultate, dar în primele veacuri problema Neamurilor — a păgânilor care veneau în Biserică (în casa lui Israel, cea pentru care venise, întâi de toate, Hristos) — era foarte complicată. Ea a făcut obiectul unei controverse între Apostoli (Fapte 11, 1-4) şi a fost discutată la Sinodul Apostolic (Fapte, cap. 15). Era o preocupare care domina viaţa primilor creştini (vezi, de exemplu, Fapte 6, 11) — acest fapt fiind reflectat felurit şi frecvent în imagini. Magii veniţi să-L adore pe Hristos erau vlăstare ale Neamurilor, vlăstare ale Bisericii Neamurilor, ale Bisericii ne-evreieşti. Iată de ce, atunci când reprezentau închinarea magilor, creştinii din primele veacuri subliniau locul creştinilor ne-evrei în Biserică, adică legitimitatea slujirii acestora în paralel cu slujirea creştinilor israeliţi[14].

În urma imaginilor (directe sau simbolice) ale lui Hristos şi ale Fecioarei, apar cele ale Apostolilor, profeţilor, martirilor şi îngerilor, pe scurt — întreaga varietate a iconografiei creştine.

Un exemplu cu totul specific — şi care ne va permite să înţelegem dezvoltarea ulterioară a artei sacre — este cea mai veche reprezentare cunoscută a Fecioarei cu Pruncul. Este vorba despre o frescă din catacomba Priscilei, o pictură întru totul elenistică din punct de vedere formal. Pentru a se demonstra că acea femeie însoţită de un copil este Fecioara a trebuit să se recurgă la anumite semne exterioare, respectiv un profet biblic care se află în preajma Ei şi o stea deasupra capului. Întâlnim aici acelaşi principiu ca şi în deja menţionatele imagini ale Euharistiei. Pentru a arăta că scena reprezentată (banchet, consacrare, sau doar pâinea şi vinul) semnifică taina centrală a creştinismului, se adăuga ca semn exterior simbolul euharistic al peştelui. Acest detaliu transpunea sensul imaginii pe un alt plan, proiectând asupra ansamblului o lumină salutară. La fel, pentru a arăta că femeia reprezentată împreună cu un copil nu este o femeie oarecare, ci Maica Domnului, erau necesare unele indicii exterioare: profetul şi steaua. Aici, profetul ţine în mâna stângă un rulou sau o carte cuprinzând profeţia sa, în timp ce, cu mâna dreaptă, arată

steaua de deasupra Fecioarei. Este oare Isaia, care spune: „Domnul va fi pentru tine o lumină veşnică“ (60, 19) (steaua fiind, într-adevăr, simbolul cerului şi al luminii celeste)?; sau Balaam (“o stea răsare din Iacov; un toiag se ridică din Israel“, Num. 24, 17)? Fecioara poartă pe cap un voal — semnul femeilor măritate. Într-adevăr, statutul ei civil era cel al unei femei măritate, aşa că acel voal constituie o trăsătură importantă a realismului istoric care a marcat tradiţia iconografică ortodoxă. Această alianţă între adevărul istoric şi simbolism stă la temelia artei sacre creştine. În acea epocă, limbajul pictural al Bisericii — ca de altfel şi limbajul ei dogmatic — nu avea încă exactitatea, claritatea şi precizia secolelor următoare, care ne permit acum să o recunoaştem pe Maica Domnului fără a mai avea nevoie de prezenţa indicativă a unui profet. Limbajul artistic era pe cale de a se forma, iar frescele catacombelor ilustrează bine primele etape ale acestei geneze.

Numai că în arta catacombelor întâlnim nu doar *principiul* însuşi al artei sacre, ci şi trăsăturile generale ale *caracterului ei exterior*. Aşa cum spuneam, ştiinţa profană fără prejudecăţi şi care se bazează pe date reale, afirmă că în catacombele primelor veacuri apare deja un stil nou, propriu creştinismului şi posedând anumite trăsături esenţiale care vor caracteriza, de atunci încolo, arta Bisericii. O artă care, subliniem din nou, exprimă înainte de orice învăţătura Bisericii şi corespunde textelor sfinte. Scopul ei nu este deci acela de a reflecta viaţa cotidiană, ci de a o lumina cu un sens nou, aducând problemelor ei răspunsul Evangheliei. Nicăieri în catacombe nu găsim vreo urmă de imagine cu caracter documentar, anecdotic sau psihologic. Am căuta zadarnic să ne facem, plecând de la această artă, vreo idee despre viaţa zilnică a creştinilor. Aşa de pildă, în arta cultică nu întâlnim nici un indiciu despre frecventele persecuţii şi numeroşii martiri din acea epocă. Cu toate acestea, artiştii creştini care trăiau pe vremea lui Nero sau Diocleţian vor fi văzut, cu siguranţă, scenele atroce din amfiteatre — episoade care constituiau un motiv de glorie şi de consolare pentru toţi fraţii. Aşa încât ne-am fi putut aştepta să vedem în catacombe evocarea acelor zile în care lupta creştinilor împotriva zeilor păgâni şi a idolilor atingea paroxismul. Or, în catacombe nu întâlnim nici măcar o singură scenă de martiriu. Lucru valabil şi pentru povestirile marilor sfinţi ai epocii. De pildă, Sfântul Pavel învaţă, denunţă greşelile şi viciile, dar nu aminteşte decât în treacăt — fără nici o aluzie la starea sa de spirit şi fără vreo descriere — torturile pe care le-a suferit (II Cor. 11, 23-27). Deci nu e de mirare că nici în artă nu întâlnim aşa ceva. Cu mult mai târziu — abia atunci când

persecuţiile au încetat şi când supliciile creştinilor au început să aparţină istoriei — au apărut sporadic unele reprezentări.

Şi totuşi această artă nu era ruptă de viaţă. Nu numai că ea foloseşte limbajul artistic al epocii, dar îi este intim asociată. Legătura nu constă însă în imagini cotidiene de felul celor din pictura profană, ci în răspunsul pe care-l aduce problemelor zilnice ale creştinului. Esenţialul acestui răspuns este starea de rugăciune pe care această artă o comunică privitorului. Din faţă sau „în racourci", personajele ei adoptă cel mai adesea o postură orantă, adică fac gestul antic al rugăciunii — foarte răspândit în primele veacuri creştine şi având valoarea unui simbol. Vedem astfel în catacombele romane o mulţime de orante care personifică rugăciunea sau Biserica aflată în rugăciune[15]. Această stare de rugăciune devine leit-motivul diferitelor situaţii îndeobşte dramatice, precum sacrificiul lui Avraam sau Daniel în groapa cu lei. Este reprezentată nu atât clipa însăşi a sacrificiului — partea dramatică — cât starea lăuntrică, spirituală a personajelor: rugăciunea. Creştinul, care trebuia să fie oricând gata să-şi mărturisească credinţa în chinuri, avea astfel înaintea ochilor atitudinea interioară pe care trebuia să o adopte în toate împrejurările. Se înfăţişa aşadar ceea ce putea instrui, fortifica şi linişti, nu ceea ce ar fi riscat să fie respingător sau înfricoşător. Imaginile acestea transmiteau de asemenea învăţătura despre mântuire. Isaac cel jertfit era salvat — precum Noe şi Daniel — acest fapt prefigurând mântuirea tuturor. Pe lângă rugăciune se reprezenta de asemenea munca, pentru a-i vădi caracterul purificator şi pentru a aminti creştinilor că orice muncă umană trebuie făcută spre slava lui Dumnezeu. Nu se reproducea cutare sau cutare episod al lucrărilor omeneşti, ci activitatea ca atare, de pildă unele meserii. Vedem de exemplu o herboristă la tarabă, un marinar debarcând sau îmbarcând un transport de amfore, un hamal descărcând un vas, un brutar, un cultivator de vie, un birjar, fabricanţi de butoaie la lucru.

Altă trăsătură specifică artei creştine şi care se manifestă din primele veacuri: imaginea este redusă la un minimum de detalii şi la un maximum de expresivitate. Acest laconism, această sobrietate a mijloacelor corespunde şi ea caracterului laconic şi sobru al Scripturii. Evanghelia nu dedică decât câteva rânduri unor evenimente hotărâtoare pentru istoria umanităţii. La fel, imaginea sacră ne arată numai esenţialul. Detaliile nu sunt admise decât ici-colo, atunci când sunt semnificative. Toate aceste trăsături ne trimit direct la forma clasică a icoanei ortodoxe. Încă din acea epocă, pictorul trebuia să confere operei sale o mare simplitate, a cărei semnificaţie adâncă nu era accesibilă de-

decât ochilor inițiați spiritual. Artistul trebuia să-și despoaie arta de orice element individual; el rămânea anonim (operele nu sunt niciodată semnate), iar prima sa grijă era aceea de a transmite Tradiția. El trebuia deopotrivă să renunțe la bucuria estetică în sine și să utilizeze — pentru a sugera lumea spirituală — toate semnele lumii văzute. Căci, într-adevăr, pentru a reprezenta învizibilul în fața ochilor trupești nu e nevoie de o ceață confuză, ci dimpotrivă, de o mare claritate și precizie, așa cum Părinții folosesc expresii foarte clare și riguroase atunci când vorbesc despre lumea spirituală.

Pictorul creștin renunță la reprezentarea naturalistă a spațiului — atât de marcantă în arta romană a epocii respective. O dată cu adâncimea, dispar și umbrele. În loc să înfățișeze o scenă pe care spectatorul o poate doar privi, fără a participa, această artă reprezintă niște personaje legate, pe de o parte, între ele prin sensul global al imaginii, dar legate mai ales de credinciosul care se uită la ele. Personajele sunt întotdeauna reprezentate frontal; se adresează privitorului, comunicându-i starea lor lăuntrică de rugăciune. Ceea ce contează este nu atât acțiunea reprezentată cât mai ales această comuniune cu privitorul.

Vedem deci că simbolismul epocii de care vorbim nu este un joc de cuvinte mai mult sau mai puțin abstract sau arbitrar. Descoperim în el un sistem de expresie coerent și profund, pătruns în ansamblu și în toate detaliile de mesajul unic și misterios al mântuirii. Iar acest limbaj și-a îndeplinit cu prisosință rolul, de vreme ce a transmis creștinismul unor mii de oameni, formându-i și călăuzindu-i. Căci tocmai cu ajutorul acestui limbaj — abia inteligibil astăzi — primeau sfinții acelor vremuri educația lor religioasă în fiecare stadiu: de la convertire până la încununarea martirică a mărturisirii lor.

După cum se vede, subiectele reprezentate în primele veacuri ale creștinismului erau în majoritate fie simboluri pure, precum peștele sau vița-de-vie, fie imagini istorice care serveau și ele ca simboluri; de exemplu, învierea lui Lazăr, ca imagine a învierii obștești ce va să vină. O dată descoperit și adoptat de întreaga Biserică, orice simbol de acest gen (de pildă peștele) nu mai era modificat și era utilizat în întreaga lume creștină. El devenea parte integrantă a limbajului simbolic comun, accesibil și inteligibil oricărui creștin, indiferent de naționalitatea sau cultura sa.

Nu am izolat decât câteva exemple din mulțimea monumentelor artei creștine primare. Aceste exemple ne indică existența unor metode de predi-

cație și inițiere religioasă extrem de dezvoltate. Arta primilor creștini este o artă dogmatică și liturgică. Ea constituie un adevărat îndreptar spiritual și prin urmare nu putem lua în serios afirmația acelor savanți care susțin că arta sacră s-a născut în afara Bisericii sau că ea nu ar fi avut nici o importanță până în secolul III sau IV[16]. Dimpotrivă. Această artă denotă o îndrumare bisericească generală și foarte clară, precum și controlul atent al muncii artiștilor. Nimic nu este lăsat la întâmplare sau în seama capriciilor artistului. Totul se concentrează pe exprimarea învățăturii Bisericii. De la primii ei pași, Biserica începe să elaboreze un limbaj artistic exprimând același adevăr ca și cuvântul sfânt. Vom vedea mai târziu că acest limbaj, la fel ca și expresia teologică a învățăturii creștine, se va preciza din ce în ce mai mult de-a lungul împrejurărilor istorice ale existenței sale, pentru a deveni cel mai strălucit și exact dintre instrumente.

Frumusețea acestei arte din primele veacuri creștine ține mai ales de posibilitățile pe care le deschide; ea nu atinge încă plenitudinea sensului său, dar promite o evoluție nelimitată.

Acestea fiind zise, nu trebuie să uităm că arta catacombelor romane reprezintă doar o ramură a artei creștine primare: ramura greco-romană, care s-a păstrat cel mai bine. Trăsătura specifică artei greco-romane din acest timp este naturalismul, adică tendința de a reproduce natura sau obiectele vizibile. Exemplele asupra cărora ne-am oprit dovedesc însă în ce măsură arta creștină renunță la acest principiu. Cât despre tehnica picturii greco-romane, ea era foarte dezvoltată, iar arta creștină a moștenit-o. De aceea arta primelor veacuri are prospețimea și spontaneitatea care disting arta antică.

Pe lângă ramura greco-romană a artei creștine există și altele. Astfel, frescele din secolul III dintr-o biserică creștină de la Dura-Europos au un caracter net oriental, ale cărui linii esențiale sunt precizate de A. Grabar în descrierea templului păgân din același oraș: „Spațiu restrâns, figuri plate cu contururi apăsate, corpuri isocefale, fără volum și greutate; personaje care apar întorcând capul spre privitor; pe scurt, o artă expresivă, care nu pretinde să imite percepția optică și nici să dea iluzia realității materiale“[17]. Aceste trăsături ale artei orientale au fost amplu folosite în creștinism. Câteva alte monumente precum și unele indicații ne permit să afirmăm că arta sacră din partea orientală a Imperiului nu era mai puțin dezvoltată decât cea din partea occidentală. În orice caz, la fondarea Constantinopolului, în 330, arta creștină de la Roma și din Orient avea deja o lungă istorie.

4
Arta sacră a epocii constantiniene

Din secolul IV, o dată cu debutul erei constantiniene, începe pentru Biserică o nouă perioadă. Ea iese din recluziunea forțată și își deschide larg porțile către lumea antică. Afluxul de noi convertiți solicită locuri de cult mai vaste și o predicație de un nou tip, mai directă și mai explicită. Simbolurile din primele veacuri — destinate unui mic număr de inițiați cărora le erau imediat accesibile — erau mult mai puțin clare noilor veniți. De aceea, în secolele IV și V apar în biserici marile cicluri istorice reprezentând evenimentele Vechiului și Noului Testament, sub forma unor picturi monumentale. Sfântul Constantin a construit biserici în Palestina, chiar pe locurile evenimentelor evanghelice. Tot în această epocă au fost fixate majoritatea sărbătorilor principale ale Bisericii precum și compozițiile iconografice aferente, care există și astăzi în Biserica Ortodoxă. În secolul IV, seria este în orice caz completă, așa cum reiese din faimoasele globuri de la Monza (nu departe de Milano) și Bobbio. Pe la anul 600, aceste globuri de argint ornate cu scene din Evanghelie au fost oferite Theodelinei — regina Lombarzilor (+ 625) — și constituie pentru noi un document foarte prețios. Anumiți erudiți sunt dispuși să admită că scenele evanghelice gravate pe ele reproduc mozaicurile din bisericile palestiniene construite de Constantin și Elena. Alți savanți se arată mai prudenți: „E mai rezonabil — scrie A. Grabar — să spunem că prototipul lor nu ne este pentru moment cunoscut“[1].

Datând din secolele IV și VI, aceste globuri au pentru noi o importanță considerabilă întrucât ne oferă reprezentarea mai multor sărbători care confirmă astfel vechimea iconografiei sărbătorilor respective. Într-adevăr, unele dintre ele ne prezintă o iconografie complet elaborată, care este chiar cea utilizată actualmente de icoanele ortodoxe[2].

Schimbarea care intervine în viața Bisericii în secolul IV nu este doar de ordin exterior: acea epocă de mare triumf a fost și o vreme a marilor ispite și încercări. Lumea care intra în Biserică aducea cu ea toată neliniștea, îndoielile și lucrurile neînțelese pe care Biserica urma să le lămurească și să le potolească. Acest nou contact dintre Biserică și lume se caracterizează printr-un iureș de erezii și un mare avânt al vieții interioare creștine. Dacă până atunci, stâlpii Bisericii fuseseră mai cu seamă martirii, acum erau Părinții teologi și sfinții asceți. Este vremea marilor sfinți precum Vasile cel Mare, Grigorie Teologul, Ioan Hrisostom, Grigorie de Nyssa, Antonie cel Mare, Macarie Egipteanul, Marcu, Isaia și mulți alții. Imperiul devine un Imperiu creștin, lumea este treptat sacralizată și totuși cei care pleacă în deșert fug tocmai de această lume aflată pe calea sfințirii, de acest Imperiu creștin. Dacă ei sunt atrași de Deșert o fac nu pentru că acolo se trăiește mai ușor sau nu din dorința de a părăsi dificultățile lumii ci dimpotrivă, din dorința de a abandona confortul lumii și privilegiile unei societăți care se pretinde în acord cu creștinismul. Spre sfârșitul secolului IV, întregul Egipt este împânzit de mănăstiri în care monahii se numără cu miile. Pelerini de pretutindeni se grăbesc într-acolo, atât din Asia, cât și din Occident. Experiența Părinților deșertului se răspândește, iar scrierile lor sunt difuzate în toată lumea creștină. Începând mai cu seamă din acel timp, teologia teoretică și cea trăită, adică învățătura Bisericii și experiența vie a asceților devin izvorul care hrănește arta sacră îndrumând-o și inspirând-o. Arta trebuie, pe de o parte, să transmită adevărurile formulate dogmatic iar pe de altă parte, să comunice experiența trăită a acestor adevăruri, experiența spirituală a sfinților — acel creștinism viu în care dogma și viața se confundă. Dar toate acestea nu vor mai fi transmise unor grupuri restrânse, ci maselor poporului credincios. De aceea, Părinții acestei perioade acordă o mare importanță rolului pedagogic al artei. În secolul IV — marea epocă a teologiei — o mulțime de autori creștini de prim rang se referă la imagini în argumentația lor, socotindu-le ca pe o realitate importantă al cărei rol este considerabil[3]. Astfel, Sfântul Vasile cel Mare atribuie picturii o forță de convingere mai mare decât cea a propriilor sale cuvinte. După ce a pronunțat un panegiric în memoria marelui martir Sfântul Varlaam, el încheie spunând că nu mai vrea să-l umilească pe marele martir prin cuvintele proprii, așa că lasă locul unui limbaj mai înalt, „cel al trâmbițelor răsunătoare ale maeștrilor". ...culați-vă acum înainte-mi — spune el — voi cei ce zugrăviți virtu-

ţile sfinţilor. Completaţi prin arta voastră chipul neterminat al comandantului de oşti. Luminaţi cu florile înţelepciunii voastre imaginea neclară a martirului încununat, pe care abia am schiţat-o; chiar de-aş fi înfrânt de pictura înfăţişând faptele eroice ale martirilor, voi fi bucuros să încuviinţez şi de astă dată realitatea acestei victorii. (...) Voi privi spre acest luptător zugrăvit în chip şi mai viu în tabloul vostru. Fie ca demonii să plângă, înfrânţi o dată mai mult de curajul martirului. Să le fie arătată încă o dată mâna cea arsă care a învins. Şi fie ca în acest tablou să fie arătat şi Începătorul luptelor, Hristos"[4].

În predica sa la sărbătoarea Sfântului Teodor, Sfântul Grigorie de Nyssa arată că „pictorul (...) care, cu ajutorul culorilor şi al meşteşugului, a reprezentat în icoană măreţele fapte ale martirului (...) şi imaginea Începătorului luptelor, Hristos, ne-a povestit limpede — aşa cum ne-ar vorbi o carte — luptele martirului (...). Căci pictura cea tăcută grăieşte de pe ziduri, mult bine făcând"[5].

Printre autorii apuseni, Sfântul Paulin, Episcopul Nolei (n. cca 353, m. cca 431) a scris despre imagini într-un chip extrem de amănunţit. El construise câteva biserici şi le decorase cu imagini sfinte pe care le descrie pe larg în scrisorile şi poemele sale. Păstor cu mare experienţă, Sfântul Paulin vedea că imaginile îi atrag pe creştini (şi mai ales pe neofiţi şi catehumeni) mai mult decât cărţile. De aceea el căuta să aibă cât mai multe imagini sfinte în bisericile sale[6].

Din secolul V avem, în acelaşi sens, o indicaţie foarte caracteristică provenită de la unul dintre cei mai mari scriitori ascetici ai antichităţii, Sfântul Nil Sinaitul — discipol al Sfântului Ioan Hrisostom (+ 430 sau 450). După ce ridicase o biserică, un anume prefect Olympiodor dorea să figureze pe pereţii navei principale, pe de o parte, pământul, cu scene de vânătoare şi o puzderie de dobitoace, pe de altă parte, marea, cu scene de pescuit: toate acestea, cum o spunea chiar el, din grija plăcerii estetice. Olympiodor i-a cerut sfatul Sfântului Nil, care i-a răspuns: „La scrisoarea ta răspund că este stângaci şi pueril să seduci ochii credincioşilor cu cele ce mi-au fost descrise mai sus. (...) Fă în aşa fel ca mâna celui mai iscusit pictor să acopere ambele laturi ale bisericii cu imagini din Vechiul şi Noul Testament astfel încât, privind chipurile zugrăvite, cei care nu cunosc alfabetul şi nu pot citi Sfintele Scripturi să-şi aducă aminte de faptele curajoase ale celor care I-au slujit lui Dumnezeu fără ocolişuri; astfel, se vor lua mai degrabă la întrecere cu virtuţile vrednice de veşnică pomenire care i-au făcut pe acei slujitori ai lui Dumnezeu să prefere cerul pământului şi pe cele nevăzute celor văzute"[7].

Astfel, Biserica se străduia să orienteze toate simțurile omenești — inclusiv văzul — către cunoașterea și slăvirea lui Dumnezeu. În realitate, vederea a avut totdeauna o mare importanță în propovăduirea revelației creștine. „Printre toate simțurile omenești — scrie Sfântul Vasile cel Mare — vederea este aceea cu cea mai vie acuitate (în perceperea) lucrurilor sensibile."[8] Ideea priorității văzului în acest domeniu apare limpede în scrierile patristice (cele, spre exemplu, ale Sfântului Atanasie cel Mare, Sfântului Grigorie de Nyssa etc.). „Contemplarea Cuvântului vizibil — spune un autor contemporan — nu dă naștere pasivității tocmai pentru că este contemplare a CUVÂNTULUI și nu o simplă emoție estetică sau contemplare a unei idei."[9] În acea vreme, ca și mai târziu, credința era mărturisită prin arătare. „Spune-mi, omule, dacă vreun păgân vine la tine spunându-ți: «Arată-mi credința, pentru ca să pot crede și eu» — ce îi vei arăta? Nu cumva îl vei ridica de la cele văzute către cele nevăzute? Du-l într-o biserică (...) și așează-l înaintea icoanelor ce se află zugrăvite acolo"[10]. Cu mult mai târziu, în Rusia, Sfântul prinț Andrei Bogolubov face la fel: atunci când soseau oaspeți heterodocși, el poruncea servitorilor săi: „Duceți-i în biserică și arătați-le de sus adevăratul creștinism, pentru ca să se boteze"[11].

Precum se vede, Biserica atribuie dintotdeauna imaginii o mare importanță. Însă nu valoarea ei artistică sau estetică este cea apreciată: e vorba de valoarea ei predicatorială. Imaginea constituie o veritabilă mărturisire de credință creștină. Acest caracter dogmatic constituie o dimensiune esențială a artei sacre ortodoxe din toate timpurile. Însă, începând cu secolul V, avem deja exemple conform cărora Biserica nu predică doar prin imagine ci și combate, cu ajutorul ei, erezia. Luptând cu erezia și, în genere, pentru curăția vieții și învățăturii sale, Biserica confirmă la Sinodul de la Laodiceea (343) Canonul apostolic 85 referitor la cărțile sfinte și pune capăt improvizațiilor cultice (Canoanele 59 și 60) din cauza cărora pătrundeau în Liturghie diferite erori. E de înțeles ca ea să fi devenit mai exigentă și față de artă. Căci răspunde rătăcirilor și ereziilor nu doar prin trăirea sfinților, ci și prin Liturghie și imagine — ale cărei detalii, ansambluri sau cicluri întregi de picturi murale sau mozaicuri opun ereziilor doctrina sănătoasă a Bisericii. În mod special — ca replică dată teoriei lui Arie care vedea în Hristos nu pe Dumnezeu ci o creatură (teză condamnată la Sinodul I Ecumenic în 325) — se înscriu pe cele două laturi ale imaginii lui Hristos literele alpha și omega — o aluzie la cuvintele din Apo-

calipsă: „Eu sunt Alpha şi Omega, Cel dintâi şi Cel de pe urmă, începutul şi sfârşitul“ (22, 13) — pentru a sublinia mai bine divinitatea Fiului Omului, deofiinţă cu Dumnezeul Tatăl, potrivit dogmei Sinodului de la Niceea[12]. În 431, Sinodul de la Efes a condamnat erezia lui Nestorie, care nu admitea unirea ipostatică a firilor divină şi umană în Hristos, respingând, prin urmare, maternitatea divină a Fecioarei — numită Născătoare a lui Iisus, sau Născătoare a lui Hristos. Sinodul a proclamat maternitatea divină a Fecioarei atribuindu-i solemn numele de Născătoare de Dumnezeu (*Theotokos*). De atunci încolo, reprezentarea ei solemnă — tronând cu Pruncul pe genunchi şi cu îngerii în preajmă — a devenit mult mai frecventă[13].

Bisericii din Constantinopol i-a revenit rolul de a elabora formele cele mai adecvate ale artei sacre, adică limbajul pictural cel mai precis. Situarea geografică a noii capitale era cu totul propice întrucât — aşezată fiind la punctul de joncţiune între Europa şi Asia — ea slujea drept punte, preluând dintr-o parte şi din alta o vastă moştenire. În domeniul artei, ea a primit de-a gata o iconografie elaborată, care includea Vechiul şi Noul Testament — o tehnică a frescei, a mozaicului sau a encausticii, o bogată ornamentaţie, colorituri rafinate şi un sistem dezvoltat de decoraţie monumentală[14].

Aşa cum am văzut, pentru a-şi elabora limbajul, Biserica folosea forme, simboluri şi chiar mituri antice, adică mijloace de expresie păgâne. Însă ea nu utilizează ca atare ceea ce preia: totul este purificat şi adecvat. Creştinismul absoarbe din lumea înconjurătoare tot ce îi poate servi ca mijloc de expresie. Astfel, Părinţii Bisericii au folosit în profitul teologiei tot aparatul filosofiei antice. La fel, arta creştină moşteneşte cele mai bune tradiţii ale antichităţii. Ea absoarbe elemente din arta greacă, egipteană, siriană, romană sau din alte regiuni şi sfinţeşte toată această complexă moştenire, pe care o pune în serviciul plenar al propriei expresii, transformând-o potrivit exigenţelor învăţăturii creştine[15]. Creştinismul preia din lumea păgână tot ce îi aparţine, tot ce este — cum se spune — „creştinesc înainte de Hristos“ — toate parcelele de adevăr care preexistau, dispersate; el le amalgamează şi le face să participe la plenitudinea revelaţiei.

Potrivit Părinţilor, însuşi numele Bisericii (*Ecclèsia*) arată faptul că ea convoacă şi reuneşte pe toţi oamenii în comuniunea cu Dumnezeu. Oamenii din lume care aud astfel chemarea Bisericii îşi aduc cu ei cultura, trăsăturile naţionale caracteristice şi facultăţile creatoare. Biserica îşi formează limbajul sacru

alegând din acest aport tot ce este mai curat, mai adevărat, mai expresiv. Primii creştini rosteau o rugăciune euharistică în care se reflectă bine acest proces: „Precum pâinea aceasta, oarecând risipită în spice, pe dealuri, s-a făcut una, aşa să se adune Biserica — de la marginile pământului — în Împărăţia Ta". Acest proces nu are drept origine influenţa exercitată asupra Bisericii de către lumea păgână, ci dimpotrivă, decurge din integrarea de către Biserică a acelor elemente păgâne creştinabile: nu este o pătrundere a cutumelor păgâne în creştinism, ci o sacralizare a acestora. În domeniul artei nu e vorba de o păgânizare a artei creştine şi, de aici, a creştinismului însuşi — aşa cum se crede îndeobşte — ci dimpotrivă, de o încreştinare a artei păgâne.

Se consideră că în epoca formării artei sacre existau două curente artistice principale al căror rol a fost preponderent. Exista, pe de o parte, arta elenistică (reprezentând spiritul grec al artei creştine) şi, pe de alta, arta creştină de la Ierusalim şi din regiunile siriene. Utilizarea acestor două curente — foarte contrastante — ilustrează procesul de selecţie prin care Biserica elabora formele cele mai adecvate ale artei sale. Curentul elenistic se manifesta în oraşele greceşti, mai ales la Alexandria şi moştenise întreaga frumuseţe antică, dimpreună cu armonia, măsura, graţia, ritmul şi eleganţa acesteia. Pe de altă parte, arta din Ierusalim şi arta siriană comportau un realism istoric care friza pe alocuri naturalismul brutal, precum, spre exemplu, în Evanghelia lui Rabula. Biserica a preluat de la fiecare artă tot ce avea mai deplin şi mai autentic. Astfel, ea respinge naturalismul uneori grosier al artei siriene, dar păstrează din ea acea iconografie veridică, menţinută fidel chiar pe locurile unde se desfăşurase istoria evanghelică. Din arta elenistică ea refuză, dimpotrivă, o iconografie cam idealistă, conservând frumuseţea armonioasă, sensul ritmului şi anumite elemente artistice cum ar fi de pildă aşa-numita perspectivă „răsturnată". În ce priveşte imaginea lui Hristos ea respinge iconografia elenistică potrivit căreia Domnul apărea sub trăsăturile unui tânăr zeu imberb şi elegant, de genul lui Apollo; ea preferă iconografia palestiniană a bărbatului cu barbă întunecată, cu părul lung — tipul realist, deopotrivă portretistic şi maiestuos. La fel în cazul Fecioarei: arta elenistică îi conferise tunica, cerceii şi coafura marilor doamne din Alexandria sau Roma. Arta ierusalimiteană a învăluit-o în lungul voal al femeilor siriene, acea haină care ascundea părul, coborând până spre genunchi. De asemenea, Biserica a adoptat în arta ei liturgică ornamentul ritmic şi nu o dată simetric, specific Orientului precum şi

alte elemente din diferitele culturi care se întâlneau la Constantinopol. Cu ajutorul acestor elemente de o extremă varietate, Biserica din Constantinopol a creat o formă de artă care și-a constituit un limbaj bine articulat încă din epoca lui Justinian (sec. VI).

Absorbția eclesială a diferitelor elemente integrate apoi în plenitudinea revelației a cuprins toate aspectele activității umane, inclusiv creația artistică literară sau figurativă. Această creație este sfințită prin participarea la înălțarea Împărăției lui Dumnezeu, pe care Biserica o împlinește în lume. Sensul final al existenței lumii constă în construirea Împărăției lui Dumnezeu. Și, invers, rațiunea de a fi a Bisericii stă în participarea lumii la plenitudinea revelației. De aceea, alegerea și reunirea aceasta — începute în primele veacuri ale creștinismului — constituie acțiunea normală și permanentă a Bisericii: acest proces nu se mărginește la cutare epocă istorică. În lucrarea ei de zidire și sinteză, Biserica nu încetează și va continua până la sfârșitul veacurilor să preia din afară orice realitate autentică — fie ea incompletă și insuficientă — pentru a o integra participativ în viața divină.

Aceasta nu înseamnă că Biserica suprimă caracterul specific al elementelor pe care le preia. Ea nu exclude nimic din ceea ce este propriu naturii create de Dumnezeu, nici o dimensiune umană, nici un indiciu de timp sau de loc, nici un caracter național sau personal. Ea sfințește toată diversitatea universului, descoperindu-i adevăratul sens și orientându-l spre adevăratul său scop, acela al înălțării Împărăției lui Dumnezeu. La fel, aceste particularități nu agresează unitatea Bisericii, ci îi oferă noi forme de expresie. Așa se realizează bogăția Bisericii prin unitatea ei, precum și unitatea în diversitate a expresiilor sale. Sobornicitatea Bisericii se afirmă astfel atât în ansamblu, cât și în fiecare detaliu. În domeniul artei, ca și în celelalte domenii, sobornicitatea aceasta nu implica uniformitatea, ci traducerea adevărului unic în forme multiple, proprii fiecărui popor, fiecărei epoci și fiecărui om.

Arta astfel elaborată era manifestarea vieții înnoite prin creștinism, o viață eliberată de sub lege. Potrivit apologetului creștin care i se adresase lui Diognet, creștinii trăiau *în* trup, dar nu *după* trup[16]. Aceste cuvinte exprimă principiul însuși al vieții creștine și o fac utilizând aproape aceiași termeni ca Sfântul Pavel în a sa Epistolă către Romani: „Drept aceea, fraților, nu suntem datori trupului, ca să viețuim după trup“ (8, 12). Însă lumea care înconjura Biserica trăia exact *după* trup, adică respectând un principiu întru totul opus mân-

tuirii creştine. Acest principiu al trupului triumfător fusese perfect exprimat în arta păgână, acea artă antică a cărei frumuseţe şi-a păstrat până astăzi farmecul atrăgător. Prin urmare, arta creştină trebuia să exprime fireşte un principiu de viaţă specific, pe care să-l poată opune principiului şi felului de viaţă păgân. Sensul însuşi al creştinismului o cerea. Arta oficială a Imperiului roman era o artă de Stat care trebuia să-i educe pe cetăţeni într-un anumit fel. Numai că arta aceasta a Imperiului roman era o artă demonică. Statul fiind păgân, fiecare act oficial era simultan un act ritual, o mărturisire a păgânismului. Atunci când Imperiul roman a devenit creştin, Statul a fost depăgânizat, iar arta lui oficială a încetat să mai fie idolatră. Totuşi, ea a rămas o artă cu program, o artă educativă. Fie ea romană sau bizantină, această artă de Stat era foarte diferită de arta profană aşa cum e înţeleasă aceasta acum.

Viaţa ca atare, sau aşa cum o vedea artistul nu era deloc reprezentată. Şi deci, cu atât mai puţin se putea numi o astfel de artă „artă liberă“ sau o „artă pentru artă“, căci nu era arbitrară; era o artă pedagogică, exprimând nişte idealuri civice şi educând cetăţenii într-un sens bine definit[17]. Dotată cu un asemenea scop, arta aceea nu se mărginea la reprezentarea anumitor subiecte; ea proceda într-un anumit mod clar, precis, calculat, pentru a face subiectele cât mai rapid asimilabile şi cât mai accesibile privitorului. Fiecare dintre aceste subiecte avea propria lui destinaţie sau, ca să spunem aşa, propria lui „funcţie“[18].

În domeniul propriu Bisericii, cel spiritual, se punea problema de a avea o artă care să educe poporul credincios în acelaşi sens cu Liturghia. O artă care să îi transmită învăţăturile dogmatice şi care să-l sfinţească prin prezenţa harică a Duhului Sfânt. Pe scurt, era nevoie de o artă care să transpună pe pământ Împărăţia lui Dumnezeu şi care să-i însoţească pe credincioşi de-a lungul întregii lor vieţi, ca un fel de parcelă mundană a Bisericii. Era nevoie de o imagine care să fi purtat lumii acelaşi mesaj ca şi cuvântul sau ca prezenţa reală a sfinţeniei. Începând cu secolul VI, acest limbaj pictural este deja constituit în liniile lui esenţiale. Este începutul a ceea ce mai târziu se va numi impropriu „arta bizantină“ sau „stilul bizantin“ — termen care va fi în mod arbitrar aplicat artei tuturor popoarelor ortodoxe.

5
Sinodul Quinisext și învățătura sa despre imaginea sacră

Asemenea imaginii însăși, învățătura aferentă a Bisericii nu este un fel de apendice al creștinismului adăugat ulterior; ea decurge din doctrina despre mântuire. Învățătura despre imagine nu s-a juxtapus la un moment dat peste viziunea creștină despre lume, ci s-a înrădăcinat dintotdeauna în inima acesteia. Dintru început ea a existat într-o implicită plenitudine. Ca și în alte aspecte ale învățăturii sale, Biserica nu a făcut decât să o expliciteze pentru a răspunde atacurilor și crizelor survenite de-a lungul istoriei. Așa s-au petrecut, de pildă, lucrurile cu dogma celor două naturi ale lui Hristos — natura umană și cea divină. Acest adevăr a fost mai degrabă trăit decât explicat de către primii creștini. Iar expresia lui riguroasă nu a fost definită de către Biserică decât pentru a răspunde exigențelor propriei sale istorii, pentru a respinge ereziile și rătăcirile. La fel s-a întâmplat și cu doctrina despre icoane. La Sinodul Quinisext, Biserica a formulat pentru prima oară un principiu de bază referitor la conținutul și caracterul artei sacre, ca răspuns la o necesitate practică. Canoanele acestui Sinod nu sunt „o concesie a Bisericii față de cerințele credincioșilor" — așa cum crede știința modernă. Și cu atât mai mult ele nu se limitează la un subiect particular[1]. Dimpotrivă, așa cum vom vedea, atitudinea Sfinților Părinți anteriori față de arta sacră — adică tradiția însăși a Bisericii — primește aici o formulare sinodală.

Sinodul Quinisext s-a deschis la 1 septembrie 692. I se spune Quinisext pentru că vine să completeze cele două Sinoade Ecumenice care îl preced: al V-lea, din anul 553 și al VI-lea, din 681 — ambele întrunite la Constantinopol. Asemenea Sinodului VI Ecumenic, Sinodul Quinisext s-a ținut în sala (*in Trullo*) palatului imperial, de unde și numele de „Sinod Trulan". Sinodul V Ecumenic — care a condamnat monofizismul și Sinodul VI Ecumenic — care a con-

damnat monotelismul — nu s-au ocupat decât de probleme dogmatice. Sinodul Quinisext a fost convocat întrucât o serie întreagă de chestiuni disciplinare își așteptau încă răspunsul. Biserica Ortodoxă îl socotește deci ca pe un complement al celor două Sinoade precedente și îl numește, generic, Sinodul VI Ecumenic. Chestiunile pe care le-a examinat se refereau la diferite aspecte ale vieții bisericești, printre care arta sacră. „În făina coaptă a adevărului, a pătruns neghina imaturității iudeo-păgâne." Aceste cuvinte dintr-o scrisoare pe care Părinții Sinodului i-au trimis-o împăratului Justinian II se referă direct la tema noastră.

Trei Canoane ale Sinodului Quinisext au legătură cu arta sacră. Canonul 73 se referă la imaginea Crucii[2]: „Întrucât crucea de viață făcătoare ne-a adus mântuirea, se cade ca în toate chipurile să ne căznim a mărturisi cinstea cuvenită celei prin care am fost ridicați din prima cădere. De aceea, arătându-i toată cinstirea cu gândul, cuvântul sau simțământul, poruncim ca toate crucile făcute de unii pe sol să fie șterse așa încât acest semn al izbânzii să nu fie călcat în picioare de către cei care merg. Hotărâm ca de acum înainte ca aceia care vor mai așterne cruci pe jos să fie opriți de la împărtășanie". Această simplă prescripție indică atitudinea cuvenită față de emblema creștinismului: Sfânta Cruce nu trebuie reprezentată pe jos, acolo unde ar risca să fie călcată în picioare, de către trecători.

Canonul 82 ne interesează cel mai mult. El are o importanță capitală pentru că ne arată conținutul imaginii sacre, așa cum era înțeles de Biserică. Această regulă precizează sensul de dezvoltare al imaginii. Iată textul:

„Pe anumite picturi (*graphais*) se află mielul pe care Înaintemergătorul îl arată cu degetul; acest miel a fost pus acolo ca model al harului, prefigurând — prin mijlocirea Legii — adevăratul Miel, Hristos Dumnezeu. Desigur că onorăm figurile (*tupous*) și umbrele — ca pe niște simboluri și închipuiri ale Bisericii, dar preferăm (*protimômen*) harul și adevărul, primind acest adevăr ca plinire a Legii. Hotărâm deci ca de acum înainte plinirea aceasta să fie tuturor vădită prin picturi, astfel încât în locul mielului din vechime să fie reprezentat — după firea Sa omenească (*anthrôpinon charactera*) — Cel ce a ridicat păcatul lumii, Hristos Dumnezeul nostru. Așa înțelegem mărirea smereniei lui Dumnezeu-Cuvântul și ajungem să-I pomenim locuirea (*politeias*) în trup, Patima, Moartea Lui mântuitoare și, de aici, izbăvirea (*apolutrôseos*) pe care a dăruit-o lumii."[3]

Prima frază din acest Canon precizează situația din acea vreme. Înaintemergătorul era reprezentat sub formă umană, arătând cu degetul către Hris-

tos, înfăţişat sub formă de miel. Imaginea realistă a lui Hristos exista dintru început — această imagine veridică reprezentând de altfel mărturia reală a Întrupării Sale. Existau, pe de altă parte, marile cicluri reprezentând subiecte din Vechiul şi Noul Testament, în special principalele noastre sărbători, în cadrul cărora Hristos era înfăţişat în forma Sa umană. Cu toate acestea, la sfârşitul secolului VII existau încă reprezentări simbolice care înlocuiau imaginea umană a lui Hristos. E vorba aici de prelungirea unui anume ataşament faţă de prefigurările biblice — între care mai ales cea a mielului, răspândită cu precădere în Occident[4]. Credincioşii trebuiau deci îndrumaţi pe calea aleasă de Biserică. Exact ce face Canonul 82 al Sinodului Quinisext.

Simbolul vetero-testamentar al mielului juca un rol major în arta primilor creştini. Aşa cum, în Vechiul Testament, sacrificiul pascal al mielului constituia centrul vieţii cultice, în Noul Testament jertfa euharistică este inima vieţii Bisericii, iar Paştele — Sărbătoarea Învierii — stă în centrul anului liturgic. Mielul imaculat al lui Israel este, prin excelenţă, prefigurarea lui Hristos. În primele veacuri, atunci când imaginea directă a Mântuitorului era adeseori obligatoriu ascunsă, imaginea mielului a fost foarte răspândită. Precum peştele, ea Îl semnifica nu doar pe Hristos ci, prin extensie, pe creştinul care-L urma şi-L imita.

Imaginea despre care vorbeşte Sinodul Quinisext — Hristos-Mielul arătat cu degetul de Înaintemergător — era o imagine foarte bogată şi importantă din punct de vedere dogmatic şi liturgic. Ea se bazează pe binecunoscutul capitol I din Evanghelia după Ioan. Evanghelistul transmite mărturia Sfântului Ioan Botezătorul privitoare la venirea iminentă a Mântuitorului. Atunci când jertfitorii şi leviţii au venit să-l întrebe dacă nu este cumva Ilie, Sfântul Ioan Botezătorul — care este ultimul dintre profeţii vetero-testamentari — le răspunde că el este Înaintemergătorul Celui ce vine după el. Şi chiar a doua zi, Hristos apare înaintea poporului cerând Sfântului Ioan botezul. Înaintemergătorul Îl arată cu degetul, spunând: „Iată Mielul lui Dumnezeu, Cel ce ridică păcatul lumii" (In. 1, 29). Vedem cum imaginea traduce efectiv, pentru ochi, cuvintele acelea, fixându-le astfel în memorie. Canonul 82, care interzice simbolul, se inspiră din acelaşi pasaj din Evanghelia după Ioan. Numai că el nu consideră acest text separat şi nici în sens literal, ci în contextul premergător, punând accentul nu asupra *cuvintelor* rostite de Ioan Botezătorul, ci asupra *Celui pe Care Ioan Îl arăta*. Într-adevăr, în Evanghelie, descrierea apariţiei lui Iisus

este precedată de un întreg prolog care pregătește manifestarea Domnului: „Și Cuvântul S-a făcut trup și S-a sălășluit între noi și am văzut slava Lui, slavă ca a Unuia-Născut din Tatăl (...) și din plinătatea Lui noi toți am luat și har peste har; pentru că Legea prin Moisi s-a dat, iar harul și adevărul au venit prin Iisus Hristos" (1, 14; 16-17). Or, dat fiind că *adevărul* a venit prin Iisus Hristos, imaginile nu mai trebuie să traducă un cuvânt, ci adevărul însuși, ca desăvârșire a cuvântului. În fond, atunci când vorbea despre Mielul care ridică păcatul lumii, Sfântul Ioan Botezătorul nu arăta un miel, ci pe Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu făcut Om și venit în lume pentru a împlini legea punându-Se ca jertfă, potrivit prefigurării mielului vetero-testamentar. Această împlinire, această realitate și acest adevăr trebuiau arătate în văzul tuturor. Adevărul trebuia revelat nu doar prin cuvânt, ci și prin imagine — trebuia *arătat.* Aici avem refuzul absolut al oricărei abstracții sau concepții metafizice despre religie. Adevărul are un chip. Căci el nu este o idee sau o formulă abstractă; el e concret, viu, întruchipat în *Persoana* „răstignită sub Ponțiu Pilat". Atunci când Pilat L-a întrebat pe Hristos : „Ce este adevărul?" (In. 18, 38), Hristos nu a răspuns altcum decât stând, tăcut, înaintea lui. Fără să aștepte răspunsul, Pilat a ieșit, știind că întrebarea sa putea primi o mulțime de răspunsuri, fără ca vreunul să fie valabil. Numai Biserica are răspunsul la întrebarea lui Pilat: în cercul apostolic, Iisus le-a spus ucenicilor: „Eu sunt calea, adevărul și viața" (In. 14, 6). Adevărul nu răspunde la întrebarea *ce?*, ci la întrebarea *cine* este adevărul? El este o persoană care poartă un chip. De aceea, Biserica nu *vorbește* doar despre adevăr, ci îl și *arată* prin imaginea lui Iisus Hristos.

Părinții Sinodului continuă: „Desigur că onorăm figurile și umbrele ca pe niște simboluri ale adevărului sau închipuiri ale Bisericii, dar preferăm harul și adevărul, primind acest adevăr ca plinire a Legii". Așadar, Sinodul Quinisext vorbește despre subiectele simbolice ca despre o etapă depășită din viața Bisericii. Dacă inițial nu e vorba decât de un singur subiect simbolic — mielul — aici Sinodul menționează, dimpotrivă, toate „figurile și umbrele" în general; fără îndoială că ea vede în miel un simbol între altele, dar și principalul simbol a cărui dezvăluire o va antrena, firește, pe cea a tuturor celorlalte subiecte simbolice.

Sinodul hotărăște înlocuirea simbolurilor din Vechiul Testament și din primele veacuri creștine cu reprezentarea directă a ceea ce ele prefigurau, che-

mând spre dezvăluirea sensului lor. Imaginea conţinută în acele simboluri vetero-testamentare devine, prin Întrupare, realitate. De vreme ce Cuvântul S-a făcut trup şi S-a sălăşluit printre noi, se cuvine ca imaginea să arate făţiş ceea ce s-a arătat în timp şi a devenit accesibil văzului, reprezentării şi descrierii.

Ca atare, simbolurile antice sunt îndepărtate, tocmai pentru că există imaginea directă, în raport cu care toate acele simboluri par a fi nişte reminiscenţe ale „imaturităţii iudaice". Atâta timp cât aluatul nu fusese dospit, existenţa lor era justificată, ba chiar indispensabilă, fiindcă ele contribuiau la coacere. Dar în „aluatul bine dospit al adevărului" rostul lor a încetat să mai fie ziditor. Mai mult, aceste simboluri au ajuns să fie chiar negative, în măsura în care diminuau importanţa capitală a imaginii directe şi a rostului ei. În clipa în care imaginea directă poate fi înlocuită cu un simbol, ea pierde importanţa absolută ce i se cuvine.

După ce a prescris imaginea directă, Canonul 82 formulează temeiul dogmatic al acestei imagini — şi tocmai aici găsim valoarea ei esenţială: este pentru prima dată când o decizie sinodală stabileşte legătura dintre icoană şi dogma Întrupării, înţeleasă ca „viaţă a lui Hristos în trup". Mai târziu, în vremea iconoclasmului, apărătorii icoanelor vor folosi pe larg această primă expresie a fundamentului hristologic al icoanei, dezvoltând-o şi aducându-i precizări.

Canonul 82 nu se limitează la suprimarea simbolurilor şi la formularea principiului dogmatic care stă la temelia imaginii directe. El indică, fie şi indirect, ce anume trebuie să fie imaginea: icoana ne arată chipul Dumnezeului întrupat, Iisus Hristos, Cel Care a trăit într-o epocă anumită. Chiar dacă ne mărginim la a-L reprezenta pe Domnul nostru ca pe un om obişnuit, în stilul unui portret profan, o astfel de reprezentare ne va aminti doar viaţa, Patimile şi moartea Lui. Şi totuşi, conţinutul imaginii sacre nu se poate margini la atât, fiindcă Cel înfăţişat Se deosebeşte de ceilalţi oameni. El nu este doar un om, ci Dumnezeu-Omul. Dacă o imagine obişnuită ne poate evoca viaţa, ea nu ne arată şi slava Lui sau, cum spun Părinţii Sinodului, „înălţarea lui Dumnezeu-Cuvântul". Prin urmare, simpla reprezentare a faptului istoric nu e suficientă pentru ca o imagine să devină icoană. Imaginea trebuie să ne arate — cu mijloacele aflate la îndemâna artei figurative — că cel înfăţişat este „Mielul care ridică păcatul lumii, Hristos Dumnezeul nostru". Dacă trăsăturile istorice ale lui Iisus, portretul Său, sunt o mărturie a faptului că Dumnezeirea a venit în trup, deşertându-Se întru smerenie, felul de a-L reprezenta pe „Fiul Omului" trebuie să reflecte slava lui Dumnezeu. Altfel spus, smere-

nia lui Dumnezeu-Cuvântul trebuie arătată astfel încât, privind-o, să-i contemplăm slava divină — imagine umană a lui Dumnezeu-Cuvântul — spre a înțelege natura mântuitoare a morții Sale și a „izbăvirii lumii care îi urmează".

Ultima parte a Canonului 82 arată în ce constă simbolismul artei sacre: el nu trebuie să se bazeze pe subiectul iconografic — pe *ceea ce* este înfățișat — ci pe *felul în care* este reprezentat, adică pe mijloacele de reprezentare. Prin urmare, învățătura Bisericii nu se exprimă doar prin *subiectul* imaginii, ci și prin *maniera* de a trata acel subiect. În domeniul artei figurative, Biserica elaborează un limbaj pictural care corespunde experienței și cunoștințelor sale referitoare la revelația divină. În acest fel, ea ne pune în contact personal cu revelația. Toate posibilitățile figurative ale artei converg spre același scop: transmiterea fidelă a unei imagini concrete, veridice, a unei realități istorice care să dezvăluie prin intermediul unei imagini istorice o realitate spirituală și eshatologică.

Așadar, pe de o parte, Sinodul Quinisext pretinde o imagine directă și renunță la semnele care nu înfățișează umanitatea concretă a lui Iisus Hristos. E imposibil să respingi o erezie hristologică cu ajutorul imaginii unui pește sau a unui miel. Sfântul Gherman, Patriarhul Constantinopolului îi scria câțiva ani mai târziu, Episcopului iconoclast Toma: „Reprezentarea chipului omenesc al Domnului pe icoane slujește la rușinarea ereticilor care pretind că El nu S-a făcut om decât în închipuire și nu în realitate"[5].

Pe de altă parte, Canonul 82 exprimă pentru prima oară învățătura Bisericii despre icoane și menționează posibilitatea de a transmite cu mijloace artistice — și cu ajutorul unui anumit simbolism — reflexul slavei divine. El subliniază întreaga importanță și semnificație a realității istorice, proclamând realismul imaginii, reprezentată însă într-un anumit mod, cu ajutorul unui limbaj simbolic care aparține realității spirituale — singura capabilă să transmită învățătura ortodoxă. Se consideră că deși simbolurile, „figurile și umbrele" sunt demne de respect întrucât vor fi putut corespunde nevoilor unei anumite epoci, ele nu pot totuși exprima plenitudinea harului. Cu toate acestea, simbolul iconografic nu este întru totul exclus. El trece însă pe planul secund. Vom păstra întotdeauna câteva simboluri de acest fel, cum ar fi cele trei stele de pe veșmântul Fecioarei (care desemnează fecioria de dinainte, din timpul și de după Naștere), sau mâna ce coboară din cer pentru a sugera prezența divină. Dar acest simbolism iconografic își are locul său subaltern și nu înlocuiește imaginea personală și directă.

Canonul 82 marchează, de asemenea, ceea ce numim canonul iconografic, adică un anumit criteriu al calității liturgice a imaginii, la fel cum canonul referitor la cuvânt stabilește calitatea liturgică a unui text. Canonul iconografic este un principiu care ne permite să judecăm dacă o imagine este sau nu icoană. El stabilește conformitatea dintre icoană și Sfânta Scriptură, definind fondul acestei conformități, adică autenticitatea transmiterii revelației divine în realitatea istorică cu mijloacele a ceea ce numim realismul simbolic și în care se răsfrânge efectiv Împărăția lui Dumnezeu.

Canonul 82 este îndreptat mai ales împotriva „imaturității iudaice" și abolește „figurile și umbrele" Vechiului Testament. În schimb, Canonul 100 al Sinodului Quinisext este orientat împotriva „imaturității păgâne". Iată textul: „«Ochii tăi să privească drept înainte și genele tale drept înainte să caute» (Pilde 4, 25) — așa vorbește înțelepciunea. Căci prea ușor pătrund impresiile trupești în suflet. Prescriem deci ca înșelătoarele picturi ce sunt arătate privirii și care corup mintea (*noun*) prin exercitarea unor plăceri rușinoase — fie că e vorba de tablouri sau de altele asemenea — să nu fie defel înfățișate, iar dacă cineva le va alcătui, să fie afurisit (*aphorizésthou*)"[6].

E greu de crezut că în biserici vor fi fost puse reprezentări „care să provoace plăceri rușinoase". Însă pe vremea Sinodului existau încă, în paralel cu sărbătorile liturgice, anumite sărbători păgâne, precum Brumalia — solemnități în cinstea lui Bacchus — dansuri care celebrau zeități antice și altele asemenea pe care Canonul 62 al Sinodului le interzice. Aceste sărbători păgâne erau firește reflectate în artă, uneori sub forma grosolană a unor imagini impudice. E normal ca Biserica să fi socotit de cuviință îndepărtarea membrilor ei de sub influența corupătoare a unor asemenea reprezentări, cu atât mai mult cu cât anumite elemente din acea artă pătrundeau în arta sacră, întunecându-i fondul creștin. Canonul 100 dovedește că Biserica cere membrilor ei o anumită asceză nu numai în viață, ci și în arta care reflectă și influențează, deopotrivă, această viață. Grija pentru aspectul moral al artei dovedește cât de important era acest aspect în viața Bisericii. Canonul reflectă, așa cum vom vedea mai târziu, principiul fundamental care traversează toate scrierile patristice și întreaga artă sacră.

Sinodul Quinisext marchează sfârșitul luptei dogmatice purtate de Biserică pentru mărturisirea ortodoxă a celor două naturi ale lui Hristos — umanitatea și Dumnezeirea Domnului Nostru. Este momentul în care — potrivit

expresiei Părinţilor sinodali — „cuvioşia este limpede arătată prin noi". Acestea sunt cuvintele primului canon emis de Sinod. Părinţii şi Sinoadele găsiseră formule dogmatice clare şi precise pentru a exprima — atât cât era posibil prin cuvinte — învăţătura Bisericii despre Întruparea lui Dumnezeu. Adevărul este proclamat sus şi tare. Dar asta nu era de ajuns; a trebuit ca acest adevăr să fie multă vreme apărat împotriva celor care nu l-au acceptat, în pofida limpezimii formulelor sinodale şi patristice. Nu era de ajuns ca adevărul să fie *spus*; el trebuia *arătat*. Şi în domeniul imaginii era nevoie de o mărturisire riguroasă pentru a contracara acele doctrine complicate şi confuze la care unii puteau adera din ignoranţă, dar care nu erau adevărate. Nu era vorba de a găsi un compromis pentru a mulţumi pe toată lumea, ci de a mărturisi clar adevărul înfăţişându-i, după cum spun chiar termenii Canonului 82, „obşteasca desăvârşire".

Prin Canonul 82, Biserica răspunde atacurilor evreilor din acea vreme îndreptate împotriva imaginii creştine, iar prin Canonul 100, elimină orice vestigiu al artei elenistice. Răspunsul ei la necesităţile momentului comportă o orientare pozitivă: aceea de a arăta prin imagine — după cum va spune ceva mai târziu Sfântul Ioan Damaschinul — „slava Dumnezeirii care este şi cea a trupului"[7]. Căci este evident că în vremea când hristologia era subiectul central, tocmai imaginea umană a lui Hristos — temei al oricărei iconografii creştine — cerea o formulare dogmatică în stare să depăşească „imaturitatea iudaică şi păgână".

Hotărârile Sinodului Quinisext au fost semnate de împărat, un loc fiind lăsat liber pentru semnătura Papei de la Roma; urmau apoi semnăturile Patriarhilor de Constantinopol (Pavel), Alexandria (Petru), Ierusalim (Anastasie) şi Antiohia (Gheorghe). La sfârşit figurau semnăturile celor 213 Episcopi sau reprezentanţi. Printre semnăturile acestor Episcopi se număra şi cea a lui Vasile, Arhiepiscopul Gortynei (în Creta) care era delegat de Biserica romană pentru a semna hotărârile Sinodului, precum şi semnăturile altor câţiva Episcopi apuseni[8]. De îndată ce Sinodul a luat sfârşit, actele sale au fost trimise la Roma cu rugămintea să fie semnate de către Papa Sergiu. Dar acesta a refuzat, respingând chiar exemplarul documentelor care-i fuseseră adresate. El a declarat că hotărârile Sinodului nu au nici o valoare, afirmând că preferă să moară decât să accepte o eroare. „Eroarea" o reprezentau desigur acele învăţături şi practici din pricina cărora exista deja o divergenţă între ansamblul Bisericii şi Roma, cum ar fi: celibatul obligatoriu al preoţilor, postul sabatic

interzis încă de la Sinodul I Ecumenic, reprezentarea lui Hristos sub formă de miel şi altele. Cu toate acestea, Biserica din Roma a recunoscut cel de-al VII-lea Sinod Ecumenic, care se referă la Canonul 82 al Sinodului Quinisext. Se poate spune prin urmare că ea recunoaşte implicit conţinutul acestui canon. Sfântul Papă Grigorie al II-lea se referă la el într-o scrisoare adresată Sfântului Gherman, Patriarhul Constantinopolului[9]. Totodată, într-o scrisoare către Sfântul Patriarh Nichifor, Papa Adrian I îşi declară solemn adeziunea la Sinodul Quinisext; el procedează la fel într-o scrisoare adresată Episcopilor franci, în care ia apărarea Sinodului VII Ecumenic. Papa Ioan VIII vorbea despre hotărârile Sinodului Quinisext fără a formula vreo obiecţie. Mai târziu, când Papa Inocenţiu III citează Canonul 82, el socoteşte Sinodul Quinisext drept al VI-lea Sinod Ecumenic. Dar nu era vorba decât de consimţământul anumitor Papi, în vreme ce alţii se situau pe poziţii contrare. Oricum ar sta lucrurile, în realitate, Apusul nu a acceptat hotărârile Sinodului Quinisext.

Astfel, Biserica Romană a rămas străină de învăţătura Bisericii, referitoare la temeiul hristologic al icoanei. Această învăţătură nu a putut îmbogăţi arta sacră occidentală care rămâne şi astăzi ataşată anumitor reprezentări pur simbolice, precum mielul. Mai târziu, refuzul hotărârilor Sinodului Quinisext a avut urmări de mare importanţă în domeniul artei sacre: Biserica Romei s-a autoexclus din procesul elaborării limbajului pictural şi spiritual, un proces la care tot restul Bisericii a luat parte direct şi în care rolul principal i-a revenit, providenţial, Bisericii din Constantinopol. Apusul a rămas în afara acestei elaborări.

În ceea ce o priveşte, Biserica Ortodoxă s-a păstrat permanent pe linia Sinodului Quinisext, precizând mereu atât conţinutul cât şi forma artei sale, o artă care transmite cu ajutorul imaginilor şi formelor lumii materiale revelaţia lumii divine, oferindu-ne un fel de cheie, adică un anumit mod de a ne apropia, de a contempla şi de a înţelege universul dumnezeiesc.

Ni se pare că în epoca noastră, Ortodoxia occidentală trebuie să conştientizeze întreaga semnificaţie a Canonului 82 de la Sinodul Quinisext. Într-adevăr, acest canon constituie fundamentul teoretic al artei liturgice. Oricare ar fi mai departe direcţia pe care va merge arta ortodoxă occidentală, ea nu va putea ignora decizia fundamentală care a fost pentru prima oară formulată în acest canon: transmiterea realităţii istorice şi a realităţii divine revelate, tălmăcită în acele forme care corespund experienţei spirituale a Bisericii.

6
Perioada pre-iconoclastă

Lumea antică pătrundea în Biserică lent şi cu mari dificultăţi. Dotată cu foarte complexa şi desăvârşita ei cultură, ea se asemăna omului bogat despre care vorbeşte Hristos: îi era mai greu să intre în Împărăţia lui Dumnezeu decât i-ar fi fost unei cămile să treacă prin urechile acului. Arta acelei lumi constituia o moştenire din care Biserica prelua constant — pentru a le sfinţi — anumite elemente ce puteau sluji la exprimarea revelaţiei creştine. Era normal ca în acest proces de sfinţire, să pătrundă în Biserică anumite elemente incapabile de sacralitate, care nu se conformau sau chiar contraziceau sensul artei sacre. Dar aceste elemente influenţau totuşi arta sacră, marcând-o prin caracterul lor profan, introducând aspectul carnal şi senzual sau naturalismul iluzionist al artei antice; specifice toate păgânismului, dar străine de ortodoxie. Biserica se lupta mereu cu aceste elemente, lupta nefiind altceva decât reflexul — pe plan artistic — al luptei Bisericii pentru propriul adevăr. În domeniul teologiei, erezia este fructul neputinţei umane de a accepta revelaţia divină în deplinătatea ei, al tendinţei fireşti de a face această revelaţie mai accesibilă, de a coborî cerul spre pământ. La fel se petrec lucrurile şi în domeniul artei sacre. Arta profană introducea în Biserică nişte elemente care „înjoseau" revelaţia, care căutau să o facă mai accesibilă, mai familiară şi care, în consecinţă, deformau învăţătura Bisericii, deturnându-i scopul. Aşa cum vom vedea mai târziu, aceste elemente carnale şi „iluzioniste" vor pătrunde ulterior în arta sacră sub forma naturalismului, a idealismului etc. Ele îi vor întina puritatea inundând-o cu atomii artei profane.

Cu alte cuvinte, Biserica aduce lumii imaginea lui Hristos, imaginea unui om şi a unui univers înnoite prin Întrupare: o imagine mântuitoare. La rândul său, lumea încearcă să introducă în Biserică propria imagine, imaginea lumii

căzute, a păcatului, a corupției și a descompunerii: „Lumea ostilă lui Hristos — va spune în vremea noastră Patriarhul Serghie al Moscovei — nu va căuta doar să stingă lumina lui Hristos prin persecuții sau prin alte mijloace exterioare. Lumea va ști să pătrundă în interiorul staulului lui Hristos"[1]. Altfel spus, va încerca să distrugă Biserica din interior. Or, una din căile prin care lumea pătrunde în Biserică este tocmai arta. În acest domeniu, prințul acestei lumi procedează întotdeauna în același fel. El sugerează credincioșilor că arta este artă și atât, că ea poartă în sine propria valoare și că, prin mijloace proprii, poate să exprime sacrul într-un chip laic, profan, mai accesibil și care nu cere eforturi spirituale. Evident că e infinit mai ușor să-L reprezinți pe Dumnezeu după chipul și asemănarea omului căzut decât să procedezi invers, transmițând, prin reprezentare, chipul și asemănarea dumnezeiască a omului.

În Bizanț, influența exercitată de arta antică asupra imaginii creștine era atât de considerabilă încât a permis unor savanți să vorbească despre o „renaștere" a antichității. Mai mult, în perioada pe care o studiem, chiar atitudinea credincioșilor față de imagine — atitudine care nu avea, adesea, puritatea necesară — constituia o armă puternică în mâinile celor care se opuneau venerării imaginilor. Pe de altă parte, au existat în afara Bisericii atacuri împotriva imaginii care au contribuit la dezvoltarea și consolidarea curentelor iconoclaste din Biserică.

Pe plan dogmatic, controversele hristologice se încheie în secolul VII. De-a lungul primelor șapte secole ale vieții sale, Biserica a apărat adevărul esențial, care stă la temelia mântuirii noastre: adevărul Întrupării divine. Ea îl apărase punct cu punct, formulând succesiv diversele aspecte ale învățăturii despre Persoana lui Iisus Hristos — Dumnezeu și Om — oferind lumii cele mai exacte definiții posibile, care să reteze de la rădăcină orice interpretare eronată. Numai că, după ce Biserica a învins fiecare erezie în parte, adică toate acele atacuri parțiale împotriva diferitelor aspecte ale doctrinei hristologice, a fost declanșată o ofensivă generală împotriva ansamblului învățăturii ortodoxe. Am văzut importanța doctrinară a Canonului 82 de la Sinodul Quinisext și necesitatea lui istorică dat fiind că, eliminând simbolurile, el cerea mărturisirea Ortodoxiei prin imagini directe. Imediat după aceea a început însă lupta deschisă împotriva icoanei. Astfel și-a făcut apariția una dintre cele mai teribile erezii care a săpat fundamentul însuși al creștinismului: iconoclasmul secolelor VIII și IX.

Expansiunea iconoclasmului a avut mai multe cauze. În primul rând trebuie amintite contra-sensurile, neînțelegerile și abuzurile care denaturau venerarea icoanelor. Unii creștini împodobeau zelos bisericile considerând că acest fapt era suficient pentru mântuirea lor. Sfântul Amfilohie de Iconium denunțase acest lucru încă din secolul IV. Pe de altă parte, existau unele forme de venerare a imaginilor sacre care semănau leit cu profanarea. Asterie al Amasiei povestește că, în secolul VII, imaginile brodate ale sfinților ornau veșmintele de ceremonie ale membrilor aristocrației bizantine[2]. La Alexandria, domni și doamne se plimbau pe străzi îmbrăcați în haine ornate cu imagini sacre. O venerare excesivă a icoanelor avea loc chiar în practicile curente din Biserică: astfel, icoanele erau luate uneori drept nași și nașe de botez sau ca nași de călugărie. Existau fapte încă și mai curioase: anumiți preoți răzuiau culorile icoanelor amestecându-le cu Sfintele Daruri și distribuind acest amestec credincioșilor, ca și cum Trupul și Sângele lui Dumnezeu ar fi trebuit completate cu ceva sfânt. Alți preoți oficiau Sfânta Euharistie având o icoană drept altar. De partea lor, credincioșii concepeau uneori venerarea icoanelor într-un chip prea literal: ei cinsteau mai puțin persoana reprezentată, cât imaginea însăși. Toate acestea se apropiau de magie sau intersectau formele decadente ale păgânismului. Astfel de atitudini intrigau profund o serie de credincioși care nu erau foarte bine ancorați în Ortodoxie, ba unii dintre aceștia ajungând să refuze cu totul icoanele.

Alături de aceste erori referitoare la atitudinea față de icoane, existau de asemenea elemente scandaloase chiar înăuntrul imaginilor. Adevărul istoric era adesea falsificat. Fericitul Augustin[3] ne lăsa deja să înțelegem că pe vremea lui, anumiți artiști Îl reprezentau pe Hristos în chip arbitrar, după propria imaginație, exact cum se întâmplă adesea în zilele noastre. Anumite imagini îi scandalizau pe credincioși prin senzualitatea lor rafinată, care nu se potrivea deloc cu sfințenia persoanei reprezentate. Imaginile de acest tip îl făceau pe omul obișnuit să se îndoiască de sfințenia icoanei sau chiar de necesitatea ei în Biserică. Mai rău, ele ofereau iconoclaștilor a armă redutabilă împotriva artei sacre în general. În ochii lor, arta era incapabilă să reflecte slava lui Dumnezeu și a sfinților, adică lumea spirituală. Arta apărea ca o adevărată blasfemie, iar prezența ei în Biserică părea a fi o concesie făcută păgânismului. Ei se întrebau: „Cum poate fi reprezentată, cu mijloacele josnicei arte grecești, preaslăvita Maică a Domnului, care a primit în pântecele ei plinătatea Dum-

nezeirii, Cea care este mai presus de ceruri şi mai slăvită decât heruvimii?". Sau: „Cum să nu te ruşinezi a arăta cu ajutorul unei arte păgâne pe cei ce trebuie să împărăţească alături de Hristos, să-i împartă Tronul, să judece lumea şi să se asemene cu chipul slavei Sale, de vreme ce Scriptura ne spune că lumea toată nu a fost vrednică de ei?"[4].

Curentele iconoclaste din Biserică au fost puternic sprijinite în afara Bisericii. Din actele Sinodului VII Ecumenic rezultă că, în secolul VI, Anastasie Sinaitul a trebuit să oprească distrugerea icoanelor de către nişte duşmani pe care nu-i cunoaştem. Tot în secolul VI, Sfântul Simeon Stilitul vorbeşte — într-o scrisoare către împăratul Justin II — despre samaritenii care pângăreau icoanele lui Hristos şi ale Fecioarei. În secolul VII, Leonţiu, Episcop de Neapole (Cipru) a scris o lucrare împotriva iconoclaştilor care, bazându-se pe interdicţia vetero-testamentară, îi acuzau pe ortodocşi de idolatrie[5]. Aceeaşi acuzaţie a fost respinsă în secolul VII de către Episcopul Ioan al Tesalonicului. În secolul VIII, Episcopul Stefan de Bostra (în Arabia, deci pe pământ musulman) a respins într-o lucrare argumentele evreilor împotriva icoanelor[6]. Printre diferitele manifestări iconoclaste, intervenţia Islamului a jucat rolul cel mai important. Într-adevăr, în secolul VII a început invazia arabilor musulmani care au cucerit Siria şi Palestina, au traversat Asia Mică ajungând la Constantinopol în anul 717. Împăratul Leon III Isaurul i-a respins în 718. La începuturile dominaţiei lor, arabii erau în genere destul de toleranţi faţă de imaginile creştine din teritoriile pe care le ocupaseră. Dar, în momentul naşterii Islamului, evreii au reînceput să respecte cu mare stricteţe interzicerea imaginilor, prevăzută de legea Vechiului Testament; nu numai că nu-şi mai decorau cu imagini sinagogile, ca în primele veacuri creştine, dar chiar ajunseseră să le distrugă pe cele existente. Sinagogile de la Aïn Douq şi Beth Alfa păstrează urmele acestor distrugeri.

În 723, califul Yezid a dat dintr-o dată ordinul ca toate icoanele din bisericile creştine de pe teritoriul său să fie scoase afară. Musulmanii au vânat atunci icoanele, dar trebuie spus că persecuţiile lor nu au avut probabil un caracter consecvent şi sistematic.

Alături de Islam şi de iudaism, existau în tabăra iconoclastă diferite secte creştine de coloratură dochetistă[7], influenţate adică de învăţătura potrivit căreia Întruparea divină ar fi fost iluzorie, ireală. Acesta era de pildă cazul paulicienilor şi cel al anumitor secte monofizite[8]. La Sinodul VII Ecumenic,

Sfântul Nichifor, Patriarhul Constantinopolului, spunea că iconoclaştii sunt influenţaţi de evrei, de sarazini, de samariteni, de maniheeni şi de două secte monofizite: fantaziaştii şi teopaschiţii[9].

Nu trebuie să credem că iconoclasmul a fost o erezie strict orientală: ea s-a manifestat şi în Apus. Numai că Apusul avea pe atunci în Biserică o situaţie relativ „provincială", aşa încât destinul Bisericii se decidea mai ales în partea răsăriteană a Imperiului. De aceea, erezia s-a manifestat cel mai violent în Răsărit şi tot acolo răspunsul Bisericii a fost mai profund şi mai complet. În Apus, iconoclasmul nu luase forma unei erezii sistematice şi organizate, iar el nu s-a manifestat decât în cazuri izolate, atât înainte de iconoclasmul bizantin, cât şi după înfrângerea acestuia. Unul dintre episoadele cele mai caracteristice se situează la sfârşitul secolului VI. În 598 sau 599, Episcopul Sereniu al Marsiliei a azvârlit icoanele afară din biserici, distrugându-le sub pretextul că poporul le rezerva o adoraţie necuviincioasă. Sfântul Papă Grigorie cel Mare a lăudat zelul cu care Episcopul se împotrivise adorării imaginilor, dar l-a blamat pentru distrugerea lor. „Nu trebuia totuşi — scrie el — ca icoanele să fie distruse. Ele sunt puse în biserici pentru ca neştiutorii de carte să poată citi, privind pereţii, ceea ce nu pot citi în cărţi. Ar fi trebuit, frate, să păstrezi icoanele, nelăsând poporul să le adore."[10] Primind scrisoarea Papei, Sereniu a părut să se îndoiască de autenticitatea ei. Atunci, în anul 600, Sfântul Grigorie cel Mare i-a scris din nou, cerându-i să potolească tulburarea pe care gestul său o provocase, să repună icoanele în biserici, şi să explice poporului felul în care trebuie venerate. Sfântul Grigorie adaugă: „Lăudăm cu osebire faptul că ai interzis adorarea icoanelor, dar oprim distrugerea lor. Trebuie să deosebim adorarea icoanei de faptul de a învăţa, prin icoană, ceea ce trebuie adorat în istoria (sfântă). Ceea ce este Scriptura pentru cel învăţat, aceea este icoana pentru cel neştiutor. Prin ea, chiar şi cei lipsiţi de învăţătură văd ce trebuie să urmeze: ea este citirea celor ce nu cunosc literele. De aceea, icoana înlocuieşte citirea, mai ales pentru străini"[11]. Dar aceste manifestări iconoclaste din Occident nu erau decât fapte izolate, nu aveau rădăcinile adânci specifice iconoclasmului oriental şi nu puteau avea deci nici consecinţe asemănătoare.

7
Scurtă istorie a perioadei iconoclaste

În Occident, interesul pentru iconoclasmul bizantin s-a născut în vremea Reformei din secolele XVI-XVII, când a avut loc o luptă crâncenă pe tema venerării imaginilor. Începând cu acea epocă, foarte numeroase au fost lucrările dedicate iconoclasmului, studiat din cele mai diverse puncte de vedere[1]. Unii îi găsesc cauze religioase și politice, alții consideră că rațiunile religioase nu erau decât un simplu pretext și iau în serios numai cauzele politice, sociale și economice. „Pentru cercetătorii moderni, problemele proprii iconoclasmului (...) s-au dovedit atât de obscure, iar faptul însuși că niște chestiuni de cult religios au făcut timp de un secol obiectul unor lupte pe viață și pe moarte a părut atât de neînțeles încât — împotriva tuturor mărturiilor din izvoare — iconoclasmul a fost explicat ca o mișcare de reformă socială. Acolo unde datele izvoarelor istorice contraziceau această explicație, ele erau lăsate deoparte cu un dispreț suveran. Acolo unde probele acestei construcții lipseau, ele erau inventate."[2] Altfel spus, aceste teorii nu sunt decât niște ipoteze științifice, condiționate probabil de anumite presupoziții doctrinare, ideologice[3] sau de simpatiile personale ale autorilor față de unul sau altul dintre partidele aflate în luptă. Desigur că în Bizanț, mișcările doctrinare erau într-un fel sau altul legate de problemele politice și sociale, acestea din urmă jucând un rol mai mult sau mai puțin important[4]. Unele dintre acestea se puteau afla într-un raport strâns cu iconoclasmul, altele îi erau pur și simplu contemporane, altele, în sfârșit, îl vor fi putut chiar influența într-o anumită măsură, direct sau indirect. Dar nu aici e fondul problemei. Dacă atunci când studiem perioada iconoclastă părăsim domeniul ipotezelor, pentru a ne întoarce spre documente și fapte, constatăm că ele au un caracter exclusiv doctrinar. Este vorba despre scrierile apologetice ale celor două tabere, despre actele și hotărârile Sinoadelor.

Iconoclasmul existase înainte ca puterea de Stat să se manifeste deschis în favoarea lui; el a continuat să existe și după ce puterea a renunțat la această reformă bisericească, adoptând chiar față de aceasta o poziție ostilă. De mai multe ori, fenomenul iconoclast s-a repetat, cu aceleași premise ideologice în istoria diferitelor țări; el continuă să existe și în zilele noastre fără a avea, câtuși de puțin, vreo legătură cu o putere politică.

În lumea ortodoxă, iconoclasmul oficial a început din inițiativa Statului. În 726, împăratul Leon III Isaurul, influențat de Episcopii din Asia Mică ostili cultului imaginilor (și care tocmai făcuseră o vizită la Constantinopol) a adoptat o atitudine deschisă împotriva venerării icoanelor. Se considera până acum că el emisese în acest scop două decrete: primul, în 726 — adoptat de Senat în unanimitate — cel de-al doilea, în 730. Cum nici primul nici al doilea decret nu ne-au parvenit, anumiți savanți moderni — cum ar fi G. Ostrogorsky[5] —afirmă că ipoteza celor două decrete este eronată, că nu a existat decât unul singur, în 730, și că anii 726-730 au fost marcați de încercările neizbutite ale împăratului de o obține adeziunea la iconoclasm a Sfântului Patriarh Gherman (715-730) și respectiv a Sfântului Papă Grigorie II. Dar asta nu schimbă cu nimic fondul problemei. Oricum, Sfântul Gherman a refuzat categoric să semneze decretul imperial. El a declarat împăratului că, în lipsa unui Sinod Ecumenic, nu va tolera nici o modificare a învățăturii de credință. Din acest motiv, Sfântul Gherman a suportat umilința de a fi înlăturat, deportat și înlocuit cu Patriarhul iconoclast Anastasie (730-753). Așa se face că decretul iconoclast apărut în 730 a fost semnat nu doar de împărat, ci și de Patriarh. Altfel spus, el a fost emis nu doar de către Stat, dar și de către ierarhia Bisericii din Constantinopol. În urma acestui decret, a început pretutindeni distrugerea icoanelor.

Întâiul gest iconoclast a fost distrugerea — la porunca împăratului — a icoanei lui Hristos aflată deasupra uneia dintre intrările palatului imperial. Distrugerea acestei icoane a provocat o revoltă populară: funcționarul trimis de împărat pentru a o distruge a fost ucis, iar crima aceasta a fost aspru pedepsită de împărat. Acestea sunt primele victime ale certurilor pentru icoane. A început astfel o luptă crâncenă, stropită cu sângele martirilor și mărturisitorilor. Episcopii ortodocși au început să fie exilați, iar credincioșii persecutați au fost supuși adesea la torturi, până la moarte. Această luptă, care a durat ceva mai mult de o sută de ani, se împarte în două perioade. Prima este cuprinsă între 730 și 787 — data Sinodului VII Ecumenic care, sub domnia împărătesei Irina, a restabilit cultul icoanelor, formulând dogma venerării lor.

Atacul împotriva venerării icoanelor era de fapt un atac nelegitim al puterii civile în domeniul specific Bisericii, adică în magisteriul şi viaţa ei liturgică. Împăratul Leon III era un om despotic şi brutal. El îi forţa la botez pe evrei şi pe montanişti, care preferau uneori sinuciderea. Pentru iconoclaşti, puterea Statului faţă de Biserică — cezaropapismul — era un principiu natural: „Eu sunt împărat şi preot" (*Basileus kai hiereus eimi*), spunea Leon III scriindu-i Papei Grigorie II[6]. În al doilea *Tratat în apărarea sfintelor icoane*, Sfântul Ioan Damaschinul exprima punctul de vedere al Bisericii în raport cu acest principiu: „Îţi suntem supuşi, împărate, în cele ce privesc viaţa şi lucrurile acestei lumi, impozitele, contribuţiile etc. — tot ce ţine de vrednicia ta în iconomia afacerilor lumeşti; dar în ceea ce priveşte instituţia eclesiastică, îi recunoaştem pe păstorii care ne-au învăţat şi care au întemeiat aşezămintele bisericeşti"[7].

Încă de la început, poziţia ortodoxă a fost foarte clară şi intransigentă. Astfel, Sfântul Patriarh Gherman care, încă înainte de manifestarea declarată a iconoclasmului, adresase Episcopilor iconoclaşti trei epistole dogmatice, a preferat ereziei umilinţa şi exilul. Imediat după decretul imperial, Sfântul Ioan Damaschinul a răspuns, scriind primul dintre cele trei *Tratate în apărarea sfintelor icoane*. Asemenea celorlalte două, acest tratat cuprinde nu doar un răspuns la teoria iconoclastă, ci şi o expunere teologică foarte completă şi sistematică a învăţăturii ortodoxe despre imagini.

La începutul iconoclasmului, Papă al Romei era Sfântul Grigorie II. Ca şi Patriarhul, el a refuzat să se supună împăratului, convocând la Roma, în 727, un Conciliu care confirma venerarea icoanelor, pe temeiul tabernacolului din Vechiul Testament, care era decorat cu imaginea unor heruvimi. Cea mai mare parte a Italiei s-a ridicat împotriva împăratului, răsculaţii declarând că vor pune pe tronul din Constantinopol un alt împărat. Sfântul Grigorie II a trimis împăratului şi Patriarhului nişte scrisori care au fost citite ulterior, în cadrul Sinodului VII Ecumenic. În 731, succesorul său, Grigorie III (un grec din Siria) a convocat la Roma un nou Conciliu care a decis: „De acum înainte, oricine va scoate, va nărui, va necinsti sau va ofensa imaginile Domnului, ale Sfintei Sale Maici (*Virginis immaculatae atque glorioase*) sau ale Apostolilor etc. (...) nu va putea primi Trupul şi Sângele Domnului şi va fi exclus din Biserică"[8]. Grigorie III a arătat mult zel în privinţa decorării bisericilor şi a pictării de icoane. În cinstea sfinţilor atacaţi, el a instituit la Roma, în capela Sfântului Petru, „sărbătoarea tuturor sfinţilor" care nu era, pe atunci, decât o sărbătoare locală.

Lupta pentru sau împotriva icoanelor — care a făcut ravagii în Răsărit și în Apus — s-a concentrat mai ales în Biserica de la Constantinopol. Patriarhii orientali se aflau, în ceea ce îi privește, sub dominația musulmană, așa că nu au cunoscut persecuțiile sistematice care zguduiau Imperiul bizantin.

În prima perioadă, iconoclasmul a atins paroxismul sub domnia lui Constantin Copronimul, fiul lui Leon III (741-755)[9]. Acesta era și mai iconoclast decât tatăl său, iar cei trei Patriarhi care s-au succedat pe Scaunul din Constantinopol în vremea lui i-au fost întru totul supuși. Primii zece ani ai domniei sale au fost relativ liniștiți, Constantin fiind ocupat cu lupta politică. Apoi însă, persecuția împotriva ortodocșilor s-a declanșat cu o violență care a făcut-o comparabilă cu aceea din vremea lui Dioclețian. Constantin a scris un tratat în care rezuma doctrina iconoclastă și a convocat un Sinod. Nici tratatul împăratului, nici actele Sinodului nu ni s-au păstrat, fiindcă au fost arse. Cu toate acestea, cunoaștem atât tratatul lui Constantin — care este citat pe larg într-o lucrare polemică a Sfântului Patriarh Nichifor — cât și deciziile Sinodului iconoclast, care au fost complet integrate în secțiunea polemică a actelor Sinodului VII Ecumenic. Tratatul împăratului este foarte violent și exprimă o poziție extremistă, suprimând cultul Fecioarei și al sfinților. De altfel, Constantin Copronimul va publica mai târziu un decret care elimină denumirea de „Maică a lui Dumnezeu", interzicând folosirea cuvintelor „sfânt" sau „sfântă". Mersul prea des la biserică a fost interzis, la fel ca și celibatul. Tratatul împăratului a fost scris în ajunul Sinodului iconoclast care a fost pregătit cu multă abilitate. Prezidat de Episcopul Efesului, Teodosie[10], Sinodul a început la Hieria — în 10 februarie 754 — și s-a încheiat la 8 august, în biserica Vlahernes, din Constantinopol. La lucrări au participat 338 de Episcopi, ceea ce reprezintă un număr impresionant: era vorba de toți iconoclaștii care îi înlocuiseră pe Episcopii ortodocși depuși din treaptă. Pentru unii dintre ei, împăratul crease noi Scaune episcopale[11]. Acest Sinod a hotărât că oricine pictează sau deține icoane va fi caterisit, dacă e cleric, sau anatemizat, dacă e călugăr sau laic. Întrucât vinovații erau conferiți unui tribunal civil, problemele legate de credință au fost astfel puse sub jurisdicția puterilor publice[12]. La sfârșitul Sinodului a fost aruncată anatema asupra veneratorilor de icoane și asupra mărturisitorilor Ortodoxiei: Sfântul Gherman, Sfântul Ioan Damaschinul și Sfântul Gheorghe al Ciprului[13]. Poporului credincios i s-a impus un jurământ de credință față de iconoclasm, iar după Sinod, persecuțiile au devenit deosebit de crude.

Cu toate acestea, poporul credincios nu s-a lăsat înșelat și nici nu a renunțat la icoane. El știa și simțea ceea ce Biserica poate accepta și ceea ce nu. În fruntea mărturisitorilor Ortodoxiei se aflau călugării, pe care Constantin îi numea „idolatri și închinători ai întunericului". Persecutorii s-au încrâncenat mai ales împotriva lor. Li se zdrobea capul deasupra unei icoane, erau înecați după ce fuseseră cusuți în saci, erau forțați să încalce voturile monahale, iar mâinile iconarilor erau arse. Călugării au emigrat în masă, mai ales în Italia, în Cipru, în Siria și în Palestina[14]. Cum printre ei se găseau numeroși iconari, se poate spune că Roma nu a cunoscut o epocă mai fecundă în ceea ce privește arta sacră, decât perioada iconoclastă. Toți Papii care s-au succedat în timpul domniei lui Constantin Copronimul (Zaharia, Stefan II, Pavel I, Stefan III și Adrian I) au fost fermi în Ortodoxie și au continuat opera predecesorilor, decorând bisericile cu icoane cu ajutorul călugărilor iconari emigrați din partea răsăriteană a Imperiului[15].

După moartea lui Constantin Copronimul, persecuțiile și-au diminuat violența. Fiul său, Leon IV, era un iconoclast moderat și destul de nepăsător. La moartea sa, în 780, soția lui Irina s-a urcat pe tron, împreună cu fiul ei minor, Constantin. Dreptcredincioasă care nu încetase niciodată să venereze icoanele, Irina a procedat imediat la restaurarea Ortodoxiei. Candidatul ortodox la Scaunul patriarhal era Nichifor (784-806). Influențată mai ales de el, împărăteasa a început să pregătească cel de-al VII-lea Sinod Ecumenic. Însă atunci când Sinodul și-a deschis lucrările la Constantinopol, trupele instigate de Episcopii iconoclaști i-au împiedicat desfășurarea. Un pic mai târziu, după ce trupele au fost înlocuite, Irina și-a reluat inițiativa, convocând Sinodul la Niceea, în 787. Au fost de față 350 de Episcopi și un mare număr de călugări. Un decret imperial și un discurs al Patriarhului Nichifor garantau libertatea unui schimb de vederi, iar ereticii erau invitați să-și expună învățăturile. Ca răspuns, de partea ortodoxă, un diacon citea punct cu punct contraargumentele. Sinodul a restabilit venerarea icoanelor și a adoptat o serie de măsuri pentru normalizarea vieții bisericești.

Cu toate acestea, doctrina ortodoxă despre imaginea sacră nu a fost acceptată de adversarii ei. După cum s-a întâmplat adesea în istoria Bisericii — atât înainte cât și după iconoclasm — nu toată lumea a fost dispusă să primească adevărul proclamat în mod solemn. Pacea nu a durat decât 27 de ani, după care a început cea de-a doua perioadă iconoclastă.

După împărăteasa Irina, tronul i-a revenit lui Nichifor I, un ortodox destul de căldicel, care nu a luat nici o hotărâre, nici pro, nici contra icoanelor. Dar urmaşul său, Leon V Armeanul (813-820) a socotit că împăraţii iconoclaşti avuseseră mai multe şanse politice şi militare decât împăraţii ortodocşi. Din acest motiv, el a hotărât să revină la iconoclasm. El i-a cerut lui Ioan Gramaticul — „creierul renaşterii iconoclaste“[16] — să compună un tratat care să utilizeze hotărârile precedentului Sinod iconoclast. Acele hotărâri — care primiseră deja o replică ortodoxă atât de amplă — au fost aşadar artificial resuscitate pentru a servi scopurilor politice ale împăratului, iar al doilea val iconoclast a reprezentat, ca şi primul, o violare a suveranităţii Bisericii, o imixtiune a puterii de Stat în chestiunile interioare bisericeşti. Numai că împăratul nu mai găsea în rândurile episcopatului sprijinul de care se bucurase Constantin Copronimul. În 814, când Ioan Gramaticul şi-a încheiat lucrarea, împăratul a început să negocieze cu Sfântul Patriarh Nichifor (810-815) în căutarea unui compromis potrivit căruia icoanele nu ar fi fost suprimate, urmând a se interzice doar venerarea lor. Fără să ameninţe, împăratul cerea insistent — în numele păcii din Biserică — anumite concesii iconoclaste. Însă Sfântul Patriarh a refuzat orice compromis. Sfântul Teodor Studitul — care participa la discuţii împreună cu alţi 270 de monahi — i-a spus împăratului că nu era treaba lui să se amestece în viaţa internă a Bisericii. Cum discuţiile nu au dus la nimic, au început persecuţiile. Patriarhului i s-au limitat prerogativele, pentru ca ulterior, în 815, să fie destituit, exilat şi înlocuit cu un iconoclast, Teodot I (815-821). În acelaşi an, la Constantinopol (în Catedrala Sfânta Sofia) a fost convocat un nou Sinod iconoclast sub preşedinţia Patriarhului Teodot. Sinodul nu a fost nici atât de important, nici atât de numeros ca primul. În general, de-a lungul acestei a doua perioade, iconoclasmul şi-a pierdut mult din vitalitatea doctrinară. Iconoclaştii nu puteau spune nimic nou şi se mărgineau să repete mereu vechile lor argumente, de mult respinse de ortodocşi[17]. De această dată, Sinodul a subliniat faptul că icoanele nu sunt idoli[18], dar a poruncit totuşi distrugerea lor. Dar cu toate că în doctrina iconoclaştilor nu apăruse nimic nou sau valabil ca punct de vedere, persecuţiile au fost în schimb din cele mai violente, atingând forţa celor din vremea lui Constantin Copronimul. Ortodocşii au fost din nou martirizaţi, iar icoanele, cărţile sau vasele sfinte decorate cu imagini au fost distruse. Iconoclasmul era predat în şcoli şi figura în manuale[19].

Un alt reviriment a avut loc atunci când împăratul Mihail II a urcat pe tron, în 821. Deşi iconoclast, el i-a chemat pe ortodocşi din exil şi i-a eliberat

din închisori. Domnia lui a reprezentat un moment de acalmie. Situaţia s-a schimbat sub domnia fiului lui Mihail, împăratul Teofil. Când Ioan Gramaticul a urcat pe Tronul patriarhal (în 837) persecuţiile s-au aprins din nou[20].

La moartea lui Teofil (în ianuarie 842) — fiul său fiind minor — văduva lui, Teodora, şi-a asumat regenţa. Cum aceasta era ortodoxă, cultul icoanelor a fost definitiv restabilit. La Constantinopol a avut loc un Sinod pe vremea Patriarhului Metodie (842-846). În martie 843, Sinodul a confirmat dogma venerării icoanelor formulată de Sinodul VII Ecumenic, a aruncat anatema asupra iconoclaştilor şi a stabilit sărbătorirea Triumfului Ortodoxiei în prima duminică a Postului mare, când icoanele urmau să fie venerate în toate bisericile.

E important să remarcăm faptul că iconoclasmul nu se opunea deloc artei ca atare. Departe de a fi duşmani ai artei, iconoclaştii o favorizau. Ei nu persecutau decât reprezentările lui Hristos, ale Fecioarei şi ale sfinţilor. În acest sens, iconoclasmul secolelor VIII-IX poate fi, o dată mai mult, apropiat de protestantism, cu singura diferenţă că iconoclaştii nu lăsau pereţii bisericilor nepictaţi. Dimpotrivă, aveau mare plăcere din a-i decora cu tot felul de subiecte profane, peisaje, reprezentări animaliere etc. Formele pur decorative aveau de asemenea un rol important. Arta iconoclastă reprezenta simultan o întoarcere la izvoarele elenistice şi un împrumut din Orientul musulman. Mai cu seamă împăratul Teofil a fost un principe fastuos şi un mare constructor, care a dat un puternic impuls artei monumentale. El a poruncit construirea unui palat (care le imita pe cele din Bagdad) ai cărui pereţi erau acoperiţi cu incrustaţii, mozaicuri şi picturi înfăţişând scuturi, arme, animale de tot soiul, arbori şi flori. Bisericile erau decorate în acelaşi spirit[21]. Când el a scos de pretutindeni imaginile sacre, a făcut-o pentru a le înlocui cu animale şi păsări. Constantin Copronimul îi lăsase o pildă strălucitoare: în biserica Vlahernes, el distrusese un ciclu imagistic cu scene evanghelice şi le înlocuise cu „flori, păsări felurite şi alte animale înconjurate de plante printre care mişunau cocostârci, corbi şi păuni". Împăratului i se reproşa faptul că transformase biserica în „livadă şi coteţ de păsări"[22]. În locul unei fresce reprezentând Sinodul VI Ecumenic, Constantin pusese portretul vizitiului său preferat.

În cursul celei de-a doua perioade iconoclaste, în Apus, Papii Pascal I şi Grigorie IV au continuat să apere şi să răspândească imaginile sacre. În 835, adică în vremea persecuţiei impuse de Teofil, Papa Grigorie IV a decretat că

sărbătoarea tuturor sfinţilor, instituită de Grigorie III, va fi celebrată de întreaga creştinătate, la 1 noiembrie. În genere, violenţa iconoclaştilor a favorizat în Apus, la Roma dar şi în alte locuri (mai ales în Franţa) cultul sfinţilor şi al moaştelor. În epoca iconoclastă, numeroase moaşte de sfinţi au fost mutate în Franţa (de pildă cele ale Sfântului Guy, în 751; cele ale Sfântului Sebastian, în 826 — la biserica Sfântul-Médard de la Soissons, cele ale Sfintei Elena, în 840 — la Hautevilliers, lângă Reims)[23].

După cum vedem, Biserica Romei nu a cedat ispitei iconoclasmului. Dimpotrivă, în faţa iconoclasmului Bisericii Bizantine, ea s-a arătat fermă în venerarea icoanelor, a sfinţilor şi a moaştelor.

8
Doctrina iconoclastă și răspunsul ortodox

Influența ideologiei iconoclaste depășește granițele ereziei combătute în secolele VIII-IX. Sub diferite forme, se poate vorbi despre permanența iconoclasmului. E suficient să ne amintim de albigenzii din Franța medievală, de iudaizanții din Rusia secolului XV și, în sfârșit, de protestanți. De aceea, răspunsul teologic al Bisericii față de erezia iconoclastă din secolele VIII-IX își menține și astăzi întreaga valoare.

Din punct de vedere doctrinar — singurul decisiv — iconoclasmul reprezintă un fenomen complex care nu a fost suficient studiat ca erezie. S-a spus adesea[1] că, în lupta dogmatică din secolele VIII și IX, hristologia constituia fondul comun al chestiunii care opunea cele două partide — cel ortodox și cel eretic. Totuși, iconoclasmul a cunoscut numeroase tendințe.

La început, pozițiile iconoclaștilor erau foarte rudimentare și făceau ortodocșilor cam aceleași reproșuri pe care le formulează unii protestanți din ziua de astăzi: plecând de la interdicția vetero-testamentară, ei îi acuzau de idolatrizarea unor pietre, lemne sau ziduri. Curând însă, două curente s-au conturat în sânul iconoclasmului.

Adepții primului cereau distrugerea completă a imaginilor sacre, începând cu icoana lui Hristos; unii ajungeau să refuze chiar venerarea moaștelor, iar cei mai intoleranți mergeau până la suprimarea cultului Fecioarei și al sfinților. Acest curent este interesant fiindcă este — prin chiar violența lui — mai consecvent și mai logic, arătând bine unde ar fi trebuit să conducă negarea icoanelor dimpreună cu întreg complexul aferent de greșeli. Alături de acest curent exista un altul, mai tolerant și totodată mult mai nuanțat. Adepții lui admiteau imaginile sacre în Biserică, dar nu erau de acord cu atitudinea ce trebuia adoptată față de ele. După unii, icoana nu ar fi trebuit să fie venerată

deloc; alții admiteau imaginea lui Hristos, dar nu și pe cele ale Fecioarei și ale sfinților; în sfârșit, alții afirmau că Hristos poate fi reprezentat înainte de Înviere, dar că după aceea, El nu mai poate fi înfățișat.

Încă de la primele semne ale catastrofei, apologeții Ortodoxiei au avut o poziție dogmatică foarte clară, insistând asupra argumentelor de ordin hristologic pentru a întemeia existența icoanei. Ei au păstrat aceeași poziție dogmatică fermă de-a lungul întregii lupte împotriva iconoclasmului. „Cu toate acestea — scrie G. Ostrogorsky — nu se știe cum, s-a răspândit ideea potrivit căreia cinstitorii icoanelor nu ar fi folosit, înainte de Sinodul iconoclast din 754, dovezile de ordin hristologic. Și abia când respectivul Sinod a recurs la argumente de acest tip, ortodocșii ar fi început să le folosească și ei.

Dacă ar fi fost însă realmente așa, adică dacă argumentele hristologice ar fi fost într-adevăr avansate de ortodocși doar ca răspuns la metoda analogă a adversarilor lor, atunci am avea de a face cel mult cu o procedură de dialectică scolastică, nemaifiind vorba de importanța primordială a învățăturii hristologice în lupta pentru icoane. Dar lucrurile nu stau așa. Noi considerăm că, încă de la început, ortodocșii au legat problema icoanelor de doctrina hristologică, pe când adversarii lor nu le oferiseră nici un pretext de acest fel."[2] După ce citează dovezile extrase din scrierile apologeților ortodocși contemporani, ale căror învățături ne-au parvenit (Sfântul Patriarh Gherman, Sfântul Ioan Damaschinul, Sfântul Papă Grigorie II și Sfântul Gheorghe al Ciprului) G. Ostrogorsky trage concluzia: „De altfel, nici din documentele istorice nu reiese că în prima fază a luptei, iconoclaștii i-ar fi acuzat pe adversarii lor de altceva decât de idolatrie. Ca atare, ar fi cu siguranță mult mai întemeiat să susținem că raționamentele hristologice ale Sinodului iconoclast nu au fost decât un răspuns forțat la argumentele partidei ortodoxe — mai degrabă decât invers. În orice caz, o asemenea ipoteză nu ar contrazice datele istorice așa cum face afirmația contrară, atât de des formulată"[3].

Învățătura Bisericii și fundamentul hristologic al imaginii sunt exprimate la Sinodul Quinisext chiar înainte de izbucnirea iconoclasmului. Tot înainte de izbucnirea sa, de la sfârșitul secolului VII, Episcopul Ioan al Tesalonicului a recurs la temeiul hristologic al icoanei în cadrul polemicii sale cu păgânii și evreii. Și tot pe Întrupare a bazat Sfântul Gherman existența icoanei în cele trei epistole către Episcopii iconoclaști Toma de Claudiopolis, Ioan al Sinnadei și Constantin de Nacoleea[4]. Aceste trei epistole au fost scrise înainte ca

împăratul Leon III să declanşeze atacul deschis împotriva venerării icoanelor. Canonul 82 al Sinodului Quinisext este temelia argumentaţiei ortodoxe, iar Patriarhul Gherman citează textual partea hristologică a acestuia, în lucrarea *Despre erezii şi Sinoade*[5].

Încă de la începutul iconoclasmului, ortodocşii au înţeles pericolul pe care acesta îl reprezenta pentru dogma fundamentală a creştinismului. Într-adevăr, dacă existenţa însăşi a icoanei se sprijină pe Întruparea Celei de-a doua Persoane a Sfintei Treimi, Întruparea este, la rândul ei, susţinută şi probată prin imagine. Altfel spus, icoana este un garant al realităţii deloc iluzorii a Întrupării divine. De aceea, în ochii Bisericii, negarea icoanei lui Hristos echivalează cu negarea Întrupării Sale, cu negarea întregii iconomii a mântuirii noastre. Iată de ce, atunci când Biserica apără imaginile sacre, ea nu apără doar rostul lor didactic şi nici aspectul lor estetic, ci însăşi temelia credinţei creştine. Aşa se explică fermitatea ortodocşilor în apărarea icoanelor, intransigenţa lor, ca şi acceptarea tuturor sacrificiilor.

Argumentaţia iconoclastă — acuzaţia de idolatrie şi referinţa la Vechiul Testament — se izbeşte deci de o teologie elaborată şi foarte clar formulată dovedindu-se cu totul insuficientă. În faţa poziţiei nete şi neclintite a ortodocşilor, iconoclasmul a trebuit să caute o bază teologică, iar erezia şi-a găsit teoreticianul în persoana împăratului Constantin V Copronimul. Ţinând cont de argumentaţia ortodoxă şi dându-i replica, Constantin a compus un tratat al cărui conţinut dezvăluie întreaga prăpastie ce desparte Ortodoxia de iconoclasm. Acolo se găsesc reunite şi împinse la extrem toate tendinţele iconoclasmului. Lucrarea împăratului — care conţine punctul său de vedere asupra noţiunii însăşi de icoană — a fost expusă la Sinodul iconoclast din 754. Sinodul respectiv nu a putut accepta întregul tratat, aşa că el a fost pe alocuri atenuat. Astfel, el nu a abandonat venerarea Fecioarei şi a sfinţilor — obiectiv pe care Constantin nu a ajuns să-l impună decât ulterior. În acelaşi tratat figurau expresii atât de făţiş monofizite, încât Sinodul a fost obligat să le modifice şi, pentru a justifica iconoclasmul, să arunce acuzaţia de monofizism asupra ortodocşilor, aşa cum vom vedea. La Sinod nu erau reprezentaţi nici Patriarhii răsăriteni, nici Papa de la Roma. Ultima reuniune s-a încheiat cu ieşirea solemnă a tuturor participanţilor în piaţa publică, unde s-a citit în faţa mulţimii mărturisirea de credinţă iconoclastă şi au fost anatemizaţi principalii mărturisitori ai Ortodoxiei. După o scurtă introducere, această mărturisire de credinţă

începe prin a enumera cele şase Sinoade Ecumenice şi ereziile pe care le-au condamnat şi prin a susţine că Sinodul din 754 continua de fapt Sinoadele Ecumenice, fiind cu totul ortodox. Apoi se afirmă că originea venerării icoanelor este idolatria inspirată de demoni, combătută în Sfânta Scriptură a Vechiului şi Noului Testament. Se trece în sfârşit la argumentaţie, enumerându-se mai întâi argumentele teologice, apoi argumentele scripturale şi patristice.

Ne vom opri pe scurt asupra liniilor generale ale acestei argumentaţii şi mai ales asupra noţiunii de icoană, aşa cum apare în gândirea iconoclastă. Ce este icoana pentru un iconoclast? Care este natura ei? Ce are ea în comun cu persoana reprezentată şi cu ce se deosebeşte de aceasta? Într-adevăr, adversarii diverg fundamental în chiar definiţia dată noţiunii de „icoană"; termenul însuşi de „icoană" este înţeles în mod diferit de către iconoclaşti şi ortodocşi.

Noţiunea iconoclastă de icoană este clar şi precis exprimată în tratatul lui Constantin Copronimul, care traduce în acest sens punctul de vedere comun al tuturor promotorilor iconoclasmului. După el, o icoană veritabilă trebuie să aibă aceeaşi natură cu cel pe care-l reprezintă, fiindu-i în mod obligatoriu consubstanţială (*omoousion*). Plecând de la acest principiu, iconoclaştii ajung la concluzia inevitabilă că numai Euharistia este icoana lui Hristos. Pentru a evita idolatria — spuneau ei — Hristos a ales pâinea ca imagine a Întrupării Sale, dat fiind că pâinea nu are nici o asemănare cu omul. „Prin urmare, însăşi noţiunea de imagine, de icoană, semnifica în gândirea iconoclastă cu totul altceva decât în gândirea ortodoxă: din moment ce, pentru iconoclaşti, nu se poate socoti drept icoană adevărată decât ceea ce este identic cu prototipul, numai Sfintele Daruri puteau fi recunoscute de ei ca icoană a lui Hristos. Or, pentru ortodocşi, Sfintele Daruri nu sunt o icoană tocmai pentru că sunt identice cu Prototipul lor."[6] Într-adevăr, Sfintele Daruri nu se prefac în imaginea, ci în „prea curatul Trup şi scumpul Sânge" ale lui Hristos. De aceea simplu fapt de a numi Euharistia „imagine" le părea ortodocşilor întru totul straniu şi de neînţeles. Părinţii celui de-al VII-lea Sinod Ecumenic vor răspunde acestui raţionament spunând că „nici Domnul, nici Apostolii, nici Părinţii nu au desemnat vreodată jertfa nesângeroasă oferită de preot sub numele de „imagine", ci sub acela de „însuşi Trupul şi Sângele" (Mântuitorului)[7]. „Nu numai că, pentru ortodocşi, icoana nu era consubstanţială (*omoousion*) sau identică (*tauton*) cu prototipul — aşa cum se întâmpla pentru iconoclaşti — ci dimpotrivă, potrivit apologeţilor ortodocşi, noţiunea însăşi de «icoană» (*eikôn*) impli-

că diferenţa esenţială dintre imagine şi prototip"[8]; „căci una este reprezentarea şi alta ceea ce este reprezentat", spune Sfântul Ioan Damaschinul[9]. De aceea, Patriarhul Nichifor consideră că teoria aceasta a imaginii consubstanţiale cu prototipul este „stupidă şi ridicolă"[10]. „Icoana — explică el — este o asemănare a prototipului (...) sau o imitare şi un reflex ale prototipului, dar prin natura ei (*tè ousia kai tô hypokeiménô*) ea se deosebeşte de prototip. Icoana se aseamănă cu prototipul datorită perfecţiunii artei imitative, dar se deosebeşte de prototip prin natură. Iar dacă nu s-ar deosebi cu nimic de prototipul ei, atunci nu ar mai fi o icoană, ci chiar prototipul"[11]. Sfântul Teodor Studitul se exprimă şi mai pe faţă: „Nimeni nu va fi atât de stupid până la a crede că realitatea şi umbra (...), prototipul şi reprezentarea, cauza şi consecinţa sunt identice prin natură (*kat'ousian*)."[12] „Cu siguranţă că Patriarhul Nichifor surprinde fondul însuşi al chestiunii atunci când, după ce notează diferenţa dintre imagine şi prototip, afirmă că acei ce nu acceptă această diferenţă (pentru că nu o înţeleg) pot fi pe bună dreptate numiţi idolatri."[13] Într-adevăr, dacă icoana ar fi identificată cu persoana pe care o reprezintă, venerarea icoanelor ar deveni imposibilă pentru o conştiinţă religioasă oricât de slab dezvoltată. Toată lumea era de acord asupra acestui punct. Iar cel care era incapabil să distingă vreo altă relaţie în afara celei de identitate esenţială ajungea să respingă, în mod firesc, orice formă de venerare a icoanei. Pe de altă parte, pentru acela care vedea în noţiunea însăşi de imagine „o diferenţă esenţială în raport cu persoana reprezentată, (persoană) faţă de care icoana nu este decât oarecum legată, problema idolatriei nici nu mai putea fi pusă"[14].

Prin urmare, gândirea iconoclastă admitea posibilitatea unei imagini doar atunci când acea imagine era identică cu ceea ce reprezenta. Nu exista imagine în afara identităţii. În consecinţă, o imagine făcută de un pictor nu putea să fie icoana lui Hristos. Arta figurativă în general era o impietate faţă de dogma Întrupării divine. Ce face pictorul neştiutor — se întrebau iconoclaştii — atunci când conferă o formă celor ce nu pot fi crezute decât cu inima şi mărturisite prin cuvânt? Numele lui Iisus Hristos este numele Dumnezeu-Omului. Ca atare, dacă Îl reprezentaţi, comiteţi o dublă blasfemie: mai întâi, încercaţi reprezentarea Divinităţii invizibile; apoi, dacă urmăriţi reprezentarea iconică a naturii divine şi a naturii umane ale lui Hristos, tindeţi către confuzia celor două naturi, alunecând în monofizism. Voi răspundeţi că înfăţişaţi doar trupul lui Hristos, carnea Sa văzută şi palpabilă. Dar această carne este omenească şi

reprezentaţi, prin urmare, numai umanitatea lui Hristos, adică doar firea Sa omenească. Or, în acest caz, o despărţiţi de Dumnezeirea cu Care S-a unit, căzând în nestorianism. În adevăr, carnea lui Iisus Hristos este carnea lui Dumnezeu-Cuvântul: întru totul însuşită şi îndumnezeită de El. Cum dară aceşti necredincioşi — spune hotărârea Sinodului iconoclast — îndrăznesc să despartă Dumnezeirea de carnea lui Hristos, reprezentând-o doar pe aceasta din urmă, ca şi cum ar fi vorba de un om oarecare? Biserica crede în Hristos, Care uneşte în El umanitatea şi Dumnezeirea neamestecat şi nedespărţit. Dacă arătaţi doar umanitatea lui Hristos, despărţiţi cele două naturi ale Sale, atribuind umanităţii Sale o existenţă proprie, o viaţă independentă, văzând în ea o persoană separată şi introducând astfel o a patra Persoană în sânul Sfintei Treimi[15]. În ochii iconoclaştilor, atâta timp cât o icoană nu poate exprima relaţia existentă între cele două naturi ale lui Hristos, e imposibil să faci o icoană, să reprezinţi cu mijloace omeneşti pe Dumnezeu-Omul. Tocmai de aceea Euharistia este singura icoană posibilă a Domnului. „E caracteristic — scrie G. Ostrogorsky — faptul că anumiţi savanţi moderni şi mai ales unii teologi protestanţi consideră nu doar că aceste raţionamente sunt bine fundamentate, dar chiar inatacabile, fără să realizeze că sunt pur şi simplu în afara subiectului."[16]

După cum vedem, în argumentaţia lor, iconoclaştii vor să se situeze pe terenul dogmatic de la Calcedon. Însă viciul argumentaţiei lor — pe care apărătorii imaginilor nu vor întârzia să-l denunţe — constă tocmai în neînţelegerea funciară a dogmei Dumnezeu-Omului. Dogma de la Calcedon presupune înainte de orice o distincţie foarte clară între natură, pe de o parte şi persoană sau ipostas, pe de alta. Gândirii iconoclaste îi lipseşte tocmai această limpezime. Iconoclaştii nu văd decât două posibilităţi în cazul imaginii lui Dumnezeu-Cuvântul întrupat: fie, reprezentându-L pe Hristos, reprezentăm natura Sa divină; fie, reprezentându-L pe omul Iisus, Îi reprezentăm firea umană, despărţită de Dumnezeirea Sa. Ambele soluţii sunt eretice, iar o a treia cale nu există.

Ortodocşii în schimb, care au pe deplin conştiinţa deosebirii dintre natură şi persoană, găsesc tocmai această a treia cale, care anulează întreaga dilemă iconoclastă. Icoana nu reprezintă natura, ci persoana: *perigraptos ara o Christos kat'hypostasin kan tè Théotèti aperigraptos*, explică Sfântul Teodor Studitul[17]. Atunci când Îl înfăţişăm pe Domnul, nu-I reprezentăm nici umanitatea, nici di-

vinitatea, ci Persoana Care, potrivit termenilor dogmei de la Calcedon, unește în Sine în chip negrăit — „neamestecat și neîmpărțit“ — cele două naturi.

Odinioară, monoteliții atribuiseră persoanei ceea ce aparține naturii: Hristos este o Persoană, spuneau ei; prin urmare, El nu are decât o singură voință și o singură lucrare. Dimpotrivă, iconoclaștii atribuie naturii ceea ce aparține persoanei. De aici pornește confuzia gândirii iconoclaste. Dacă voința și lucrarea sunt proprii fiecăreia dintre cele două naturi ale lui Iisus Hristos, în așa fel încât El are două voințe și două lucrări care corespund celor două naturi, atunci imaginea Sa nu este specifică uneia sau alteia dintre naturi, ci Persoanei Sale. Icoana nu este o imagine a naturii divine; ea este imaginea unei Persoane divine întrupate, care transmite trăsăturile Fiului lui Dumnezeu venit în trup, devenit vizibil și, prin urmare, reprezentabil cu mijloace omenești. Pentru ortodocși, problema naturii nici nu se punea; le era absolut clar că icoana — ca și portretul — nu poate fi decât o imagine personală, fiindcă, așa cum explică Sfântul Ioan Damaschinul, „natura nu are o existență proprie, ci apare mereu personalizată“[18]. Așadar, natura nu există decât prin persoane, și fiecare persoană își posedă natura pe deplin. Fiecare dintre Persoanele Sfintei Treimi deține plinătatea naturii dumnezeiești, așa cum fiecare persoană umană posedă plinătatea naturii umane. Natura este aceeași la toți oamenii, însă persoanele sunt nenumărate, fiecare dintre ele fiind unică și de neînlocuit. Atunci când reprezentăm anumiți oameni, nu reprezentăm o multitudine de variante ale uneia și aceleiași naturi, și nici câteva parcele din acea natură, ci niște persoane concrete, care posedă în chip unic natura umană comună; ceea ce conferă fiecărei persoane — Petru, Ioan sau Pavel — trăsături proprii[19]. Icoana este legată de prototip nu pentru că este totuna cu cel reprezentat, ceea ce ar fi, evident, absurd. Icoana este legată de prototip pentru că îi reprezintă persoana și îi poartă numele. Tocmai asta face posibilă comuniunea cu persoana reprezentată prin mijlocirea icoanei, cu alte cuvinte cunoașterea acelei persoane. Datorită acestei legături, „cinstirea acordată imaginii trece asupra prototipului“ — după cum spun Părinții celui de-al VII-lea Sinod Ecumenic[20] citând cuvintele Sfântului Vasile cel Mare (*Despre Sfântul Duh*, cap. XVIII). În explicațiile lor, Părinții recurg adesea la compararea icoanei cu portretul profan: portretul împăratului este împăratul; la fel, „reprezentarea lui Hristos este Hristos“, iar cea a unui sfânt este sfântul respectiv. „Iar puterea nu este ruptă în două, nici slava împărțită, ci slava dată imaginii aparține celui pe care imaginea îl reprezintă.“[21]

În alți termeni, dacă pentru iconoclaști nu există decât două posibilități — identitatea sau diferența celor două obiecte — pentru ortodocși, dimpotrivă, chiar atunci când există o diferență de natură, se stabilește o anumită relație între două obiecte care pot fi simultan distincte și identice: Persoanele Sfintei Treimi sunt distincte una de alta, dar consubstanțiale, adică identice prin natură. În cazul icoanei, dimpotrivă, există o diferență de natură și o identitate de persoană. Sfântul Teodor Studitul o spune astfel: „În Treime, Hristos Se deosebește de Tatăl prin Persoana Sa. În icoane, El Se deosebește de propria Sa reprezentare prin natură“[22].

De vreme ce respingeau imaginea lui Hristos, care stă la baza iconografiei creștine, iconoclaștii refuzau, firește, toate celelalte icoane. Atâta timp cât icoana lui Hristos este respinsă — spuneau ei — ar fi nedrept să le acceptăm pe cele ale Fecioarei sau ale sfinților.

Așa cum spuneam, mărturisirea de credință a Sinodului iconoclast — care nuanțează punctul de vedere al lui Constantin Copronimul — vorbește despre Fecioară și despre sfinți cu cel mai adânc respect: „Cum să îndrăznim a înfățișa cu mijloacele unei arte păgâne pe Maica Domnului, cea mai presus de ceruri și de toți sfinții?“ și cum să „ofensăm, printr-o materie moartă și grosolană pe sfinții ce strălucesc asemenea luceferilor?“. Dar, deși a debutat prin această afirmare a unei profunde venerații, calea normală, sau pentru a spune așa, organică, de dezvoltare a iconoclasmului l-a condus la respingerea cinstirii Maicii Domnului și a sfinților. Cronicarul bizantin Teofan ne spune că împăratul Leon III refuza deja cinstirea acestora, dar afirmația nu este confirmată de alte surse. Oricum, Sfântul Ioan Damaschinul, care a răspuns edictului imperial iconoclast scriind imediat primul *Tratat în apărarea sfintelor icoane*, vedea deja foarte bine unde conducea respingerea icoanelor. Adresându-se iconoclaștilor moderați, el scrie: „Dacă pictezi imagini ale lui Hristos fără să le pictezi și pe cele ale sfinților, e limpede că ceea ce interzici nu este reprezentarea, ci venerarea sfinților (...). Tu nu te lupți împotriva icoanelor, ci a sfinților“[23]. Sfântul Ioan Damaschinul percepe așadar foarte bine relația intimă care există între venerarea icoanelor și cea a sfinților. El vede de asemenea consecințele refuzului de a-i reprezenta. O dată ce au refuzat venerarea sfinților, iconoclaștii sfârșesc logic prin a respinge venerarea moaștelor și, în general, a tot ceea ce este material. Pentru ortodocși, dimpotrivă, mântuirea este legată tocmai de materie, fiindcă ea este realizată prin unirea ipostatică dintre Dum-

nezeu şi trupul omenesc. Răspunzând iconoclaştilor, Sfântul Ioan Damaschinul scria: „Nu ador materia, ci pe Creatorul materiei, Care a devenit materie de dragul meu, Care a voit să locuiască în materie şi Care, prin cele materiale, mi-a adus mântuirea“[24].

Vedem aşadar că ideologia iconoclastă era în dezacord cu învăţătura Bisericii ortodoxe în punctele ei esenţiale. Însăşi noţiunea de icoană era diametral opusă din cele două perspective. Şi dat fiind că vorbeau două limbaje diferite, cele două părţi nu aveau cum ajunge la o înţelegere. În ce priveşte argumentaţia iconoclastă privitoare la imposibilitatea reprezentării lui Hristos, ea implică o abordare patetică şi prost înţeleasă a inefabilului, o sfâşiere între „spiritual“ şi „sensibil“, o insuficientă conştientizare a realităţii istorice a Evangheliei[25].

Pe lângă argumentele despre care am vorbit, iconoclaştii formulau o serie întreagă de alte motive pentru a nu venera icoanele. „Nu există — spuneau ei — vreo rugăciune capabilă să sfinţească icoanele pentru a face din ele obiecte sacre. Icoanele rămân nişte obiecte profane, fără altă valoare în afara celei pe care le-a conferit-o pictorul“[26], adică estetică, psihologică, istorică etc.

Părinţii celui de-al VII-lea Sinod Ecumenic răspund: „Multe din obiectele pe care le considerăm a fi sacre nu sunt sfinţite prin rugăciuni speciale pentru că sunt deja pline de sfinţenie şi har prin chiar numele lor. De aceea socotim că obiectele de acest fel sunt vrednice de cinstire şi le îmbrăţişăm. Aşa, însăşi crucea de viaţă făcătoare este considerată de noi ca fiind vrednică de cinstire şi ne slujeşte ca mijoc de atingere a sfinţeniei, chiar dacă nu a fost sfinţită printr-o rugăciune specială. Prin urmare, iconoclaştii trebuie sau să admită că însăşi crucea este un obiect oarecare şi nevrednic de cinstire (pentru că nu a fost sfinţită printr-o rugăciune specială) sau să considere că şi icoana este sfântă şi demnă de veneraţie“[27]. Iconoclaştii nu încetaseră nici o clipă să venereze crucea, ceea ce constituie, dată fiind atitudinea lor faţă de icoană, o mare inconsecvenţă.

Aşadar, potrivit Părinţilor Sinodului, icoanele sunt pline de sfinţenie şi de har datorită numelui lor de obiecte sacre — „sfintele icoane“ — şi datorită prezenţei harului în ele. „Dumnezeirea — spune Sfântul Teodor Studitul — este deopotrivă prezentă în cruce şi în alte obiecte dumnezeieşti, dar nu în virtutea vreunei identităţi de natură — căci acele obiecte nu sunt din substanţa lui Dumnezeu — ci datorită relativei lor participări la Dumnezeire, de vreme ce se împărtăşesc din har şi din slavă.“[28] La rândul său, Sfântul Ioan Damaschinul[29] afirmă că icoana este sfinţită în numele lui Dumnezeu şi în numele

prietenilor lui Dumnezeu — adică al sfinţilor — aceasta fiind raţiunea pentru care ea primeşte harul Sfântului Duh[30].

Alături de argumentele teologice, iconoclaştii recurgeau de asemenea la argumente biblice şi patristice. Primul dintre acestea, la care reveneau neîncetat, era interdicţia din Vechiul Testament. Pentru că am văzut deja felul în care Biserica înţelege sensul acestei interdicţii, nu vom mai reveni aici asupra ei. Mai departe, iconoclaştii spuneau că în Noul Testament nu există nici o indicaţie referitoare la datoria de a picta sau de a venera icoanele. „Obiceiul de a face icoane ale lui Hristos — spuneau ei — nu are vreun temei nici în tradiţia Mântuitorului, nici în cea a Apostolilor, nici în cea a Părinţilor."[31] Dar, le răspunde Sfântul Teodor Studitul, „Hristos nu a poruncit nicicând scrierea vreunui cuvânt. Şi totuşi, Apostolii I-au descris chipul, păstrându-l până în ziua de azi. Or, ceea ce, pe de o parte, este descris cu cerneală, pe hârtie, este reprezentat, pe de alta, prin felurite culori sau alte materiale"[32].

Trecând sub tăcere Canoanele Sinodului Quinisext, iconoclaştii afirmau că Sinoadele Ecumenice nu au formulat nici o învăţătură pe această temă şi aduceau în sprijinul poziţiei lor nişte texte pretins patristice. Trebuie spus că în argumentaţia lor, iconoclaştii au folosit adesea metode necinstite. Astfel, după Sinodul iconoclast din 754, ei au ascuns textele care menţionau — aşa cum aflăm din actele Sinodului VII Ecumenic — istoria sfintei mahrame. În a cincea sesiune a acestuia, sunt menţionate cărţile escamotate de iconoclaşti, dar care au fost totuşi aduse în faţa Sinodului[33].

Pe lângă *Faptele Apostolilor* — un apocrif gnostic din secolul II, iconoclaştii au folosit pe larg scrierile lui Eusebiu de Cezareea şi ale Sfântului Epifanie, Episcop al Ciprului din secolul IV. Părinţii Sinodului considerau că prima dintre aceste referinţe este bine întemeiată; totuşi, Eusebiu nu poate fi socotit o autoritate în Biserică, din cauza înclinaţiei sale către arianism.

În ceea ce îl priveşte pe Sfântul Epifanie, Părinţii Sinodului nu pătrund în doctrina sa teologică, ci se bazează doar pe anumite fapte concrete: există, pe de o parte, câteva scrieri care par a fi atribuite Sfântului Epifanie şi care îi atestă iconoclasmul; pe de altă parte, există faptul neîndoios că, pe vremea lui, bisericile din Cipru erau decorate cu picturi. De aici, Părinţii sinodali conchid că scrierile atribuite Sfântului Epifanie sunt false[34].

Mai mult, iconoclaştii atribuiseră Sfântului Teodot de Ancyra (secolul V) un text cu totul ostil imaginilor, dar Părinţii Sinodului au constatat că textul respectiv nu îi aparţinea de fapt. În căutare de texte, iconoclaştii ajunseseră să

depisteze o tendință iconoclastă până și la Sfântul Vasile cel Mare, a cărui venerație față de icoane am văzut-o. „Viețile preafericiților — scria Sfântul Vasile — sunt oarecum imaginile unei vieți bineplăcute lui Dumnezeu." Din aceste cuvinte, iconoclaștii deduceau că imaginile pictate sunt inutile, de vreme ce există imagini scrise[35].

Al VII-lea Sinod Ecumenic — cu care se încheie prima perioadă iconoclastă — s-a ținut la Niceea și a început la 24 septembrie 787. Actele acestui Sinod poartă 307 semnături. Papa de la Roma — care era atunci Adrian I — a trimis doi delegați; Patriarhii de Alexandria și Antiohia și-au trimis și ei reprezentanții care au adus un mesaj din partea Patriarhului de Ierusalim, exprimând adeziunea acestuia la restaurarea cultului icoanelor.

Sinodul a început prin primirea în Biserică a celor unsprezece Episcopi iconoclaști care-și exprimaseră public penitența. La a doua reuniune, au fost citite două mesaje ale Papei Adrian I: unul către Patriarhul Constantinopolului — Sfântul Nichifor — altul către împăratul Constantin și mama sa, împărăteasa Irina. Papa își exprimă adeziunea la cultul icoanelor, insistând asupra necesității lor. Dar mărturisirea sa ortodoxă se limitează la respingerea acuzației de idolatrie. Or, acesta era un subiect de multă vreme depășit în Biserica Răsăriteană: un adevărat anacronism. Referindu-se la Sfânta Scriptură, Papa invocă tabernacolul cu chipurile de heruvimi; apoi, el citează o serie de Părinți greci și latini care, după opinia sa, se exprimă în favoarea icoanelor, insistând asupra textului Sfântului Papă Grigorie I — pe care-l cunoaștem deja — și, potrivit căruia, analfabeții trebuie să deslușească pe pereții bisericilor ceea ce nu pot citi în cărți. În lipsa unor argumente hristologice atât de importante pentru Biserică, toate acestea nu-i puteau convinge nici pe ortodocși, nici pe iconoclaști. Și totuși, opinia Papei de la Roma, primul dintre Episcopi în ierarhia onorifică, juca un rol important. Deci, dacă această respectată opinie ar fi părut insuficient fondată, ea ar fi riscat să slăbească poziția ortodoxă, sau în orice caz să nu slujească eficient argumentația Sinodului. Pentru a da mai multă greutate mesajului papal, grecii au completat textul Sfântului Grigorie cel Mare — „analfabeții trebuie să deslușească pe pereții bisericilor ceea ce nu pot citi în cărți" — cu următoarea precizare: „și în acest fel, cu ajutorul imaginilor, cei care le privesc se înalță spre credință și spre amintirea mântuirii prin Întruparea Domnului nostru Iisus Hristos". În acest fel, ei conferau raționamentului papal o bază hristologică, ridicându-l ca atare la nivelul discuțiilor teologice bizantine[36]. Textul mesajelor pontificale a fost modificat și în pasa-

jele referitoare la alte probleme ridicate de Papă. Pe de altă parte, cei doi delegați papali nu au reacționat împotriva acestor rectificări, declarând că mesajele astfel modificate erau identice cu cele aduse de ei[37].

Mai departe, Părinții au stabilit adevărata doctrină despre venerarea icoanelor. Hotărârile lor se întemeiază în primul rând pe Scriptură: din Vechiul Testament se citează Exodul, capitolul 25 (vers. 1 și 17-22), unde Dumnezeu poruncește ca imaginile heruvimilor să fie așezate deasupra tabernacolului, și Numerii, capitolul 7 (vers. 88-89), unde Dumnezeu vorbește cu Moisi dintre heruvimi. Ei citează de asemenea partea din viziunea lui Iezechiel privitoare la heruvimii din Templu (3, 16-20). Din Noul Testament, Părinții citează Epistola către Evrei, cap. 9, vers. 1-5, adică un text neo-testamentar despre tabernacol. Urmează apoi mărturiile patristice ale Sfinților Ioan Hrisostom, Grigorie de Nyssa, Vasile cel Mare, Nil Sinaitul și alte probe ce ne sunt deja cunoscute precum și Canonul 82 al Sinodului Quinisext.

Sinodului i s-a pus apoi următoarea întrebare: cum se cuvine să fie venerate icoanele? Opiniile s-au împărțit: unii, precum Sfântul Nichifor, Patriarhul de Constantinopol, considerau că icoanele trebuie venerate la egalitate cu sfintele vase. Alții, precum reprezentanții Patriarhilor orientali, considerau că ele aveau aceeași semnificație ca și crucea, trebuind să fie venerate deopotrivă cu ea. Sinodul le-a dat dreptate acestora din urmă.

În continuare, iconoclasmul a fost judecat ca erezie. Părinții au ajuns la concluzia că, atât în teorie, cât și în practică, iconoclasmul recapitula toate greșelile și ereziile din trecut; el apărea ca însumare a unui mare număr de erezii și de greșeli. Asupra iconoclaștilor a fost aruncată anatema, iar lucrările lor au fost confiscate. La inițiativa delegaților papali, în mijlocul Catedralei Sfânta Sofia (unde avea loc Sinodul) a fost pusă o icoană pe care toată lumea a venerat-o în chip solemn.

S-a declarat că Sinodul iconoclast convocat de Constantin Copronimul nu fusese ecumenic, fiindcă celelalte Biserici locale nu aderaseră la el. El nu putea fi numit „al VII-lea Sinod", de vreme ce era în dezacord cu celelalte șase, și mai ales cu Sinodul Quinisext, pe care Părinții îl socotesc ca al VI-lea Sinod Ecumenic. Pe de altă parte, s-a declarat că arta sacră este în acord cu dogmele creștine, dat fiind că Dumnezeu Însuși a sfințit-o atunci când a încredințat unor oameni din Vechiul Testament, cărora El Însuși le-a dăruit o înțelepciune și o știință specială, misiunea de a decora tabernacolul.

A urmat o discuţie teologică pe care Actele Sinodului (sesiunea a VI-a) au păstrat-o. Aşa cum am pomenit deja, în parte, doctrina iconoclastă este expusă acolo punct cu punct, iar răspunsurile Bisericii sunt prezentate pe măsură ce se desfăşoară expunerea. Ultimele două sesiuni au fost consacrate punerii la punct a hotărârilor finale, incluse în aşa-numitul *horos* al Sinodului care formulează dogma venerării icoanelor. Iată textul:

„Păstrăm, fără a introduce ceva nou, toate predaniile bisericeşti scrise sau nescrise, care ne-au fost încredinţate. Una dintre ele priveşte reprezentarea imaginilor pictate (*eikonikès anaziographèseôs*) întrucât corespunde istoriei propovăduirii evanghelice, spre credinţa în adevărata şi nemincinoasa Întrupare a lui Dumnezeu Cuvântul şi spre al nostru folos. Căci cele ce se arată una pe alta, se înseamnă neîndoielnic reciproc.

Aşa fiind, umblând noi pe calea împărătească şi urmând dumnezeiasca învăţătură inspirată de Sfinţii noştri Părinţi şi de Tradiţia Bisericii Soborniceşti — despre care ştim că este lăcaş al Sfântului Duh — hotărâm cu toată ştiinţa şi cu întreaga cercetare că, precum sfânta şi de viaţă făcătoarea cruce, la fel sfintele şi cuvioasele icoane pictate în culori, făcute din mozaic sau din orice alt material potrivit acestui scop (*epitèdeios*) trebuie postate în sfintele lăcaşuri ale lui Dumnezeu, pe vasele şi pe veşmintele sacre, pe ziduri şi pe lemn, în case şi pe drumuri, fie că este vorba de icoanele Domnului şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos, fie de cele ale neprihănitei Împărătese, Sfânta Maică a Domnului, fie de cele ale sfinţilor îngeri sau ale oamenilor sfinţi şi venerabili. Căci, ori de câte ori îi vedem înfăţişaţi în imagini, suntem înclinaţi, prin contemplaţie, să ne aducem aminte de prototipuri, câştigăm mai multă iubire pentru ei şi suntem mai degrabă chemaţi să-i mărim sărutându-i şi arătându-le cinstire (*proskunèsin*), dar nu pe măsura adoraţiei (*latreian*) care, potrivit credinţei noastre, nu este cuvenită decât naturii dumnezeieşti, ci în acelaşi fel în care cinstim chipul sfintei şi de viaţă făcătoarei cruci, al Sfintei Evanghelii sau al altor obiecte sacre, cărora le arătăm cinstire prin tămâie sau lumânări, potrivit cucernicului obicei al celor vechi. Căci cinstea arătată imaginii urcă spre prototipul acesteia, iar cel care venerează icoana venerează de fapt persoana înfăţişată de ea. Aceasta este, într-adevăr, învăţătura Sfinţilor noştri Părinţi, aceasta este Tradiţia Sfintei Biserici Soborniceşti care a răspândit Evanghelia până la marginile lumii. Urmăm astfel lui Pavel, cel ce a vorbit în Hristos, dumnezeiescului sobor al Apostolilor şi Sfinţilor Părinţi, care au ţinut pre-

daniile pe care le avem în vedere. Aşa putem cânta în chip profetic imnele Bisericii învingătoare: «Bucură-te, fiica Sionului, saltă de veselie, Israele; căci Domnul a înlăturat judecăţile rostite împotriva ta şi a întors pe vrăjmaşii tăi. Domnul, împăratul lui Israel este în mijlocul tău; tu nu vei mai vedea nici o nenorocire»" (Sofonie 3, 14-15).

De aceea, hotărâm că aceia care, urmând pilda ereticilor netrebnici, îndrăznesc să gândească sau să înveţe altfel, să dispreţuiască tradiţiile bisericeşti, să născocească noutăţi sau să respingă ceva din cele ce au fost sfinţite de Biserică — fie Evanghelia, fie înfăţişarea crucii, fie pictarea icoanelor, fie sfintele moaşte ale martirilor; sau aceia care nutresc gânduri rele, duşmănoase şi pierzătoare faţă de tradiţiile Bisericii Soborniceşti, aceia, în sfârşit, care îndrăznesc să folosească în chip profan sfintele vase sau cinstitele mănăstiri — hotărâm ca toţi aceştia, de vor fi Episcopi sau clerici, să fie caterisiţi, iar de vor fi călugări sau laici, să fie excomunicaţi."[38]

În această hotărâre sinodală, Părinţii se referă în mai multe rânduri la Tradiţia şi la tradiţiile Bisericii. Astfel, „păstrând tradiţiile bisericeşti primite", Sinodul hotărăşte „urmând dumnezeieştii învăţături insuflate Părinţilor în Tradiţia Bisericii Soborniceşti". După cum observăm, cuvântul „tradiţie" este folosit de Părinţi când la plural („tradiţiile Bisericii") când la singular („Tradiţia Bisericii Soborniceşti"). Numărul plural sau singular corespunde sensului atribuit cuvântului „tradiţie", în fiecare caz. Tradiţiile bisericeşti sunt regulile de credinţă transmise de Sfinţii Părinţi şi păstrate de Biserică; ele sunt feluritele forme luate de transmiterea exterioară a revelaţiei divine, forme care depind de facultăţile naturale şi de particularităţile oamenilor: cuvântul, imaginea, gestul, obiceiul sau tradiţia liturgică, iconografică etc.

În al doilea caz, cuvântul „Tradiţie" folosit la singular are un alt sens. Este Tradiţia Sfântă a Bisericii, liberă de toate şi care nu depinde nici de facultăţile, nici de particularităţile omeneşti. „Adevărata Sfântă Tradiţie — spune Mitropolitul Filaret al Moscovei — nu este doar transmiterea vizuală sau verbală a învăţăturii, regulilor, riturilor, obiceiurilor, ci deopotrivă transmiterea efectivă, dar nevăzută, a harului şi a sfinţeniei."[39] În acest caz, noţiunea de Tradiţie poate fi definită drept viaţa Bisericii în Duhul Sfânt, Care împărtăşeşte fiecărui mădular al Trupului lui Hristos facultatea de a asculta, de a percepe şi de a recunoaşte adevărul în propria sa lumină, iar nu în cea a înţelegerii ome-

nești. Este cunoașterea autentică produsă în om de lumina divină care „a strălucit în inimile noastre, ca să strălucească cunoștința slavei lui Dumnezeu“ (II Cor. 4, 6). Altfel spus, Tradiția este facultatea de a cunoaște adevărul în Duhul Sfânt, este împărtășirea către om a „Duhului adevărului“ care împlinește chemarea fundamentală a Bisericii: conștiința ei asupra adevărului revelat, capacitatea ei de a distinge ce e fals de ce e adevărat, în lumina Duhului Sfânt. Numai dacă trăiești în Tradiție poți spune: „Părutu-s-a Duhului Sfânt și nouă“ (Fapte 15, 28)[40]. Această Tradiție trăiește și se comunică sub diferitele forme ale tradițiilor bisericești printre care și iconografia — iată ce spun Părinții celui de-al VII-lea Sinod Ecumenic.

Referindu-se la Tradiția Bisericii Sobornicești, Sinodul arată că existența icoanelor are ca temei nu Sfânta Scriptură — a cărei lipsă de indicații asupra acestui subiect era invocată de iconoclaști — ci în Sfânta Tradiție; Scriptura însăși a fost redactată potrivit Tradiției; de-a lungul primelor decade de viață, Biserica nu avea Sfânta Scriptură și trăia numai din Sfânta Tradiție. După cum știm, protestantismul modern vede în Scriptură expresia unică a revelației divine. Dar, așa cum afirmă hotărârea Sinodului, adevărurile revelate — împărtășite de Duhul Sfânt în Tradiția Bisericii — nu se limitează la transmiterea prin scris. Chiar ceea ce a făptuit Hristos în cursul vieții Sale pe pământ nu se mărginește la cele cunoscute din Scriptură: „Dar sunt și alte multe lucruri pe care le-a făcut Iisus și care, dacă s-ar fi scris cu de-amănuntul, cred că lumea aceasta n-ar cuprinde cărțile ce s-ar fi scris“ (In. 21, 25). Iar Sfântul Ioan Damaschinul adaugă: „Apostolul neamurilor mărturisește că Apostolii au transmis multe lucruri fără a le fi scris: «Deci, dar, fraților, stați neclintiți și țineți predaniile pe care le-ați învățat, fie prin cuvânt, fie prin epistola noastră» (II Tes. 2, 15). Iar Corintenilor le scrie: «Fraților, vă laud că în toate vă aduceți aminte de mine și țineți predaniile cum vi le-am dat» (I Cor. 11, 2)“[41].

Prin urmare, iconografia face parte din tradițiile Bisericii, iar dacă o păstrăm „îi urmăm lui Pavel (...) și dumnezeiescului sobor al Apostolilor“ — potrivit expresiei Sinodului, fiindcă „tradiția de a face imagini pictate (...) exista încă din vremea propovăduirii apostolice, așa cum vedem din chiar înfățișarea sfintelor biserici și așa cum mărturisesc Sfinții Părinți și istoricii ale căror scrieri ni s-au păstrat“[42]. Cu alte cuvinte, încă de la începutul creștinismului, iconografia era un mijloc de exprimare a Tradiției, o cale de transmitere a revela-

ţiei divine. Iar atunci când iconoclasmul renunţa la una din acele tradiţii (iconografia), falsifica astfel Sfânta Tradiţie a Bisericii.

Adevărata Sfântă Tradiţie nu este posibilă decât în Biserica înţeleasă ca prelungire a Cincizecimii, adică numai în locul unde harul Duhului Sfânt — care descoperă adevărul şi ne zideşte în el — curge într-o revărsare neîntreruptă. Inspirat de Duhul Sfânt Care trăieşte în Biserică, Sinodul stabileşte dogma venerării icoanelor. Icoana trebuie să fie obiectul venerării noastre, nu a adevăratei adoraţii (*latreia*) care nu I se cuvine decât lui Dumnezeu, ci doar venerarea (*proskunèsis*) pe care o acordăm crucii şi Evangheliei; altfel spus, trebuie să venerăm în mod egal imaginea vizuală şi pe cea verbală.

Venerarea Evangheliei şi a crucii nu a fost niciodată formulată dogmatic pentru că ea nu a fost niciodată pusă la îndoială nici în Biserică, nici chiar printre eretici. Dar în ceea ce priveşte imaginea (ameninţată de iconoclasm) Biserica a trebuit să confirme dogmatic atât justificarea existenţei, cât şi cea a venerării acesteia.

Sinodul afirmă deci că icoana (ca şi Scriptura) serveşte la dovedirea „Întrupării reale şi nepărelnice a lui Dumnezeu-Cuvântul" (*horos*). Avem aici expresia şi confirmarea faptului deja cunoscut prin Canonul 82 al Sinodului Quinisext: icoana are ca temei Întruparea. Ea ajută respingerea tuturor ideilor abstracte despre Întrupare dar şi a greşelilor şi ereziilor cărora acele idei le-au dat naştere.

Sinodul afirmă că Sfânta Scriptură şi imaginea sacră se „arată" şi se „explică" reciproc. Aceeaşi mărturie este exprimată în două chipuri diferite: prin cuvânt şi prin imagine, amândouă transmiţând aceeaşi revelaţie în lumina aceleiaşi Tradiţii Sfinte, care trăieşte în Biserică. „Dacă Părinţii — citim în Actele Sinodului — nu ne-au spus că Evanghelia trebuie citită, nu ne-au transmis nici obligaţia de a picta icoane. Dacă ne-au transmis-o pe una, ne-au transmis-o şi pe cealaltă, fiindcă reprezentarea este inseparabilă de istoria evanghelică şi invers: istoria evanghelică este inseparabilă de reprezentare. Una şi cealaltă sunt bune şi vrednice de veneraţie, pentru că se explică reciproc şi, neîndoios, stau mărturie una pentru cealaltă."(43) Ca atare, imaginea vizuală are aceeaşi valoare cu imaginea verbală. Aşa cum cuvântul Scripturii este o imagine, imaginea pictată este un cuvânt. „Ceea ce cuvântul comunică prin auz, pictura o arată în chip tăcut, prin reprezentare" — spun Părinţii sinodali, referindu-se la Sfântul Vasile cel Mare. În altă parte ei spun: „Prin

aceste două căi ce se întregesc reciproc — adică prin lectură şi prin imaginea văzută — primim cunoaşterea aceluiaşi lucru“[44]. Altfel spus, icoana conţine şi proclamă acelaşi adevăr ca şi Evanghelia; ca şi Evanghelia şi sfânta cruce, ea este unul dintre aspectele revelaţiei divine şi ale împărtăşirii noastre cu Dumnezeu, o formă prin care se realizează unirea lucrării divine şi a lucrării umane — sinergia. Atât imaginea sacră cât şi Evanghelia sunt — dincolo de semnificaţia lor directă — nişte reflexe ale lumii cereşti; şi una şi cealaltă sunt simbolurile Duhului pe Care-L conţin. Prin urmare, amândouă transmit nu idei omeneşti, ci realităţi concrete şi exacte. Altminteri, cum ar putea icoana să corespundă şi să explice Evanghelia sau viceversa?

În ochii Bisericii, icoana nu este deci o artă care ilustrează Sfânta Scriptură; ea este un limbaj care îi corespunde, care îi este echivalent, corespunzând nu literei biblice şi nici cărţii ca obiect, ci propovăduirii evanghelice, adică tocmai cuprinsului Scripturii, sensului ei — aşa cum se întâmplă cu textele liturgice. Iată de ce icoana are în Biserică acelaşi rol ca şi Scriptura, întrunind aceeaşi semnificaţie liturgică, dogmatică şi educativă[45].

Prin icoană, conţinutul Sfintei Scripturi nu este transmis sub forma unei doctrine teoretice, ci în chip liturgic, adică într-un mod viu, care se adresează tuturor facultăţilor umane. Prin ea, adevărul cuprins în Scriptură este transmis în lumina întregii experienţe spirituale a Bisericii, prin Tradiţie. După cum spuneam, icoana corespunde Scripturii exact aşa cum îi corespund textele liturgice. Într-adevăr, aceste texte nu se limitează la reproducerea Scripturii ca atare: ele par ţesute biblic; alternând şi confruntând părţile Scripturii, ele îi dezvăluie sensul, indicându-ne felul în care trebuie trăită propovăduirea evanghelică. Şi icoana care reprezintă diferite momente ale istoriei sacre ne comunică în chip văzut sensul şi semnificaţia lor vitală. În acest fel — prin Liturghie şi icoană — Scriptura trăieşte în Biserică şi în fiecare dintre mădularele ei. De aceea unitatea dintre imaginea liturgică şi cuvântul liturgic are o importanţă capitală, dat fiind că aceste două moduri de expresie se controlează reciproc: ele trăiesc aceeaşi existenţă şi au, în cult, o acţiune ziditoare comună. Renunţarea la unul dintre aceste moduri de expresie antrenează decăderea celuilalt. Este ceea ce s-a petrecut cu iconoclaştii din secolele VIII-IX: renunţarea la imaginea sacră s-a soldat cu o completă decadenţă a vieţii liturgice şi, implicit, a vieţii spirituale.

Pentru a înlocui icoanele, iconoclaştii au introdus tot felul de muzici, întărind în cadrul Liturghiei predica şi poezia religioasă. Sfântul Papă Grigorie II îi scria în acest sens împăratului Leon III: „Ai ocupat poporul cu vorbiri deşarte, cu vorbe inutile, cu chimvale, castaniete, flauturi şi prostii; în loc de rugăciuni şi de laude l-ai îmbiat cu poveşti“[46]. În acest fel, tradiţia liturgică — cu tot ce presupunea ea — era întreruptă. În fond, prin icoană şi prin Liturghie, revelaţia divină pătrunde în poporul credincios, îi sfinţeşte viaţa dându-i adevăratul sens şi devine astfel datoria vitală urmărită de credincioşi.

Citând cuvintele Sfântului Vasile cel Mare, Sinodul afirmă pe de altă parte că „cinstea arătată icoanei trece asupra prototipului, iar cel ce venerează icoana venerează persoana pe care aceasta o înfăţişează“. Deci icoanele servesc drept mijlocitoare între persoanele reprezentate şi credincioşii care se roagă, adunându-i pe toţi în comuniunea harului. Se stabileşte astfel un contact, o anumită legătură între sfinţi şi credincioşi. În timpul Liturghiei, într-o biserică, adunarea credincioşilor intră — prin intermediul icoanelor şi al rugăciunilor liturgice — în comuniune cu Biserica din ceruri, cu care formează un ansamblu. În Liturghia sa, Biserica este una singură. Ea participă cu toată plenitudinea: îngerii şi oamenii, cei vii şi cei morţi, în sfârşit, întreaga lume creată. Iar când preotul cădeşte, el îi cuprinde în gestul său pe sfinţii zugrăviţi şi pe toţi credincioşii adunaţi în biserică, exprimând astfel unitatea dintre Biserica luptătoare şi Biserica triumfătoare.

Arta sacră este deci liturgică prin chiar natura ei; şi aceasta nu pentru că slujeşte drept cadru Liturghiei sau o completează, ci pentru că îi corespunde întru totul. Fiind aşadar o artă cultică, icoana nu a „servit“ niciodată religia în sensul în care istoricii de artă o cred adesea[47], adică în calitate de element auxiliar, împrumutat din afară şi folosit de Biserică. Ca şi cuvântul, icoana face parte integrantă din religie; ea este un mod de cunoaştere a lui Dumnezeu, una din căile de contact cu El. Şi, asemenea cinstitei şi de viaţă făcătoarei cruci, care este semnul distinctiv sau stindardul creştinismului, icoana este o profesare a adevărului, o mărturisire de credinţă.

Hotărârile celui de-al VII-lea Sinod Ecumenic au fost semnate de reprezentanţii întregii Biserici, inclusiv de cei ai Bisericii Romane. După ce a primit actele Sinodului, Papa Adrian I a dispus traducerea lor în latină. Acea traducere era atât de grosolană şi inexactă încât la sfârşitul secolului IX un savant roman, Anastasie Bibliotecarul, a socotit-o absolut ilizibilă şi a făcut o

alta. Dar prima traducere a avut consecinţe deplorabile şi a provocat multe neînţelegeri, inspirând mai ales iconoclasmul, de altfel moderat, al lui Carol cel Mare. Una dintre principalele greşeli ale acelei traduceri priveşte dogma însăşi a venerării icoanei, adică atitudinea noastră faţă de imaginea sacră. Peste tot unde limba greacă folosea cuvântul *proskunèsis*, limba latină traduce prin *adoratio*. Or, *proskunèsis* vrea să spună „venerare", nu „adoraţie", iar Sinodul specifică şi subliniază tocmai faptul că atitudinea noastră faţă de icoană presupune omagiul *venerării* şi nu adevărata adoraţie (*latreia*) care nu I se cuvine decât lui Dumnezeu[48]. Ceea ce este însă realmente grav nu este traducerea ca atare, ci faptul că în Apus ea a fost luată în serios şi că nimeni nu i-a sesizat absurditatea.

Carol cel Mare — căruia Papa îi trimisese Actele Sinodului VII Ecumenic în traducere latină — a fost revoltat de ceea ce a găsit în ele, a protestat vehement pe lângă Adrian I şi, ca răspuns la ceea ce credea că sunt Actele Sinodului, i-a înapoiat Papei un document — *Cărţile caroline* — compus de teologii franci. Să citām câteva exemple privitoare la felul în care aceşti teologi au înţeles actele Sinodului VII Ecumenic.

Iconoclaştilor (care pretindeau că numai Euharistia este adevărata imagine a lui Hristos), Sinodul le răspunsese că nici Hristos, nici Apostolii, nici Părinţii nu văzuseră vreodată în darurile euharistice o imagine, ci însuşi Trupul şi Sângele lui Hristos. Neînţelegând nici afirmaţia iconoclastă, nici răspunsul ortodox, teologii franci au răspuns în scris Sinodului Ecumenic: „E absurd şi îndrăzneţ să pui la acelaşi nivel icoanele şi Euharistia, spunând: „precum fructele pământului (pâinea şi vinul) se prefac într-o taină atât de vrednică de veneraţia noastră, la fel imaginile se prefac în venerarea rezervată persoanelor pe care le reprezintă". Se vede clar că e vorba de un non-sens. În a sa *Istorie a Conciliilor*, istoricul bisericesc Hélèfé scrie pe această temă: „Sinodul de la Niceea nu a spus nici asta nici ceva asemănător"[49]. În scrisoarea sa de răspuns, Papa Adrian I s-a simţit obligat să precizeze că nu Părinţii Sinodului, ci iconoclaştii confundau imaginea cu Euharistia.

Însă nu proasta traducere era problema: diferenţa de principiu privea atitudinea faţă de icoană a teologilor greci şi a teologilor franci, modul lor diferit de a înţelege sensul şi destinaţia imaginii sacre. În *Libri Carolini* putem citi următoarele: „Aceştia (grecii) îşi pun aproape toată nădejdea în icoane, în vreme ce noi îi venerăm pe sfinţi în trup, adică prin moaşte sau veşminte, po-

trivit predaniei Părinţilor din vechime". Numai că grecii nu preferau deloc icoanele în detrimentul moaştelor; ei nu făceau decât să aşeze lucrurile la locul lor. „Nu se poate pune icoana la acelaşi rang cu crucea, sfintele vase sau Sfânta Scriptură" — mai afirmă *Cărţile caroline* — pentru că, în concepţia autorilor, „imaginile sunt produsul fanteziei artiştilor"[50].

Divergenţele dintre Sinodul Ecumenic şi teologii franci, cu privire la icoane, sunt departe de a se limita la exemplele pe care le-am citat. Se poate spune că exact în momentul în care Sinodul VII Ecumenic dezvoltă teologia imaginii sacre, „*Cărţile caroline* otrăveau chiar la izvor arta apuseană"[51]. Nu numai că ele văduvesc imaginea sacră de temeiul dogmatic, dar, atunci când o pun pe seama fanteziei artistului, ei se distanţează până şi de atitudinea Sfântului Grigorie cel Mare — care reprezenta un anacronism încă de pe vremea iconoclasmului. Atitudinea lor — care era şi cea a lui Carol cel Mare — poate fi rezumată astfel: icoanele nu trebuiesc nici distruse, dar nici venerate. Susţinând, împotriva iconoclaştilor, raţiunea de a fi a icoanelor, Apusul nu a înţeles pe de altă parte esenţa chestiunii dezbătute în Bizanţ. Ceea ce, pentru bizantini, era o problemă de viaţă şi de moarte a trecut neobservat în Apus. Iată de ce Carol cel Mare a fost cel care a câştigat, în discuţia cu Adrian I; Papa a trebuit să cedeze.

În 794, Carol cel Mare a convocat un Conciliu la Frankfurt. Alcătuit din peste 300 de Episcopi, acest Conciliu nu a mers atât de departe ca *Libri carolini*, neajungând să proscrie venerarea icoanelor în profitul celei destinate moaştelor. Însă a respins atât Sinodul iconoclast din 754, cât şi Sinodul VII Ecumenic, afirmând: „Nici unul, nici celălalt nu merită desigur titlul de «al VII-lea»: credincioşi învăţăturii ortodoxe — care vrea ca imaginile să nu slujească decât pentru ornamentarea bisericilor şi amintirea faptelor trecute şi potrivit căreia trebuie să-L adorăm numai pe Dumnezeu, venerându-i doar pe sfinţi — nu dorim nici să interzicem imaginile, cum a făcut-o unul dintre Sinoade, nici să le venerăm, asemenea celuilalt; drept care respingem scrierile acelor adunări ridicole"[52].

Vedem absurditatea situaţiei: Sinodul VII Ecumenic interzice adorarea icoanelor, iar Conciliul de la Frankfurt se arată indignat pentru că ar prescrie-o. Dar culmea absurdului este că delegaţii aceluiaşi Papă Adrian I — care semnaseră hotărârile Sinodului VII — au semnat şi deciziile Conciliului de la Frankfurt.

În 825, un alt Conciliu, ţinut la Paris, a condamnat şi el Sinodul VII. Curând, după Conciliul de la Frankfurt, Episcopul Claudiu de Torino, ca şi Episcopul Agobard de Lyon, după Conciliul de la Paris, au atacat imaginile; se poate spune că iconoclasmul apusean a atins punctul culminant atunci când Episcopul Claudiu s-a declarat duşman al crucii, ceea ce nici cei mai îndărătnici iconoclaşti din Bizanţ nu îndrăzniseră să facă[53].

Aşadar, Conciliul de la Frankfurt aproba folosirea icoanelor fără să vadă în aceasta un fapt important pe plan dogmatic sau liturgic. Le considera drept un „ornament în biserici" şi, pe de altă parte, drept „o amintire a întâmplărilor trecute". Faptul semnificativ: cu toate că Biserica Romei a recunoscut Sinodul VII Ecumenic, ea a rămas practic pe poziţiile Conciliului de la Frankfurt, ceea ce explică de ce imaginea — care este pentru ortodocşi un limbaj al Bisericii, o expresie a revelaţiei divine şi o parte integrantă a cultului — nu a jucat niciodată un asemenea rol în Biserica Romană. Ce-i drept, pe vremea lui Carol cel Mare această Biserică rămânea încă fermă în dreapta credinţă. În privinţa icoanelor şi pentru mai bine de 30 de ani (cel puţin între Conciliul de la Frankfurt din 794 şi cel de la Paris din 825) Bisericile locale din Imperiul lui Carol cel Mare şi cel al urmaşului său, Ludovic cel Pios, s-au opus făţiş doctrinei catolice şi Bisericii mame de la Roma. Această opoziţie nu a dispărut decât treptat[54]: cu timpul, Biserica Romei a fost obligată să accepte principiul stabilit de *Cărţile caroline* şi de Conciliul de la Frankfurt, sfârşind prin a se angaja pe calea inovaţiilor şi depărtându-se astfel de hotărârile Sinodului VII.

Dacă analizăm situaţia actuală din lumea aşa-zis creştină, în lumina ultimelor cuvinte ale horos-ului acestui Sinod, („cei ce au îndrăzneala... de a născoci noutăţi, sau de a respinge ceva din ceea ce Biserica a sfinţit — fie Evanghelia, sau înfăţişarea crucii, sau pictura icoanelor, sau sfintele moaşte ale martirilor...") vom constata că numai Biserica Ortodoxă a rămas fidelă acestei hotărâri. În ceea ce priveşte lumea desprinsă de Ortodoxie, unii au respins cele pe care Biserica le-a sfinţit, precum protestanţii, care refuză cinstirea icoanelor şi moaştele sfinţilor; alţii — romano-catolicii — au urmat calea inovaţiilor.

Urmările perioadei iconoclaste au fost nefaste. În cursul acelei perioade s-a distrus tot ce se putea distruge şi de aceea avem atât de puţine icoane din epocile precedente. „Peste tot unde se găseau icoane — spune un contemporan — ele erau distruse, arse, aruncate la pământ sau şterse." „Cele făcute în mozaic — spune un altul — erau dislocate, cele ce erau pictate cu ceară colorată

erau răzuite; toată frumusețea din biserici a dispărut."[55] Funcționarii erau trimiși în cele mai îndepărtate provincii pentru a căuta și distruge operele de artă sacră. Un mare număr de ortodocși au fost executați, torturați sau închiși, iar proprietățile lor confiscate. Alții au fost izgoniți sau exilați în provincii îndepărtate. Pe scurt, a fost o adevărată catastrofă. Însă pentru Biserică, această catastrofă a constituit până la urmă o victorie. Înainte de iconoclasm, ortodocșii nu aveau, adesea, conștiința clară a importanței artei sacre. Însă violența persecuțiilor și tăria celor ce mărturisiseră cinstirea icoanelor au subliniat pentru totdeauna importanța imaginii sacre. În ciuda tuturor persecuțiilor, a decretelor imperiale iconoclaste semnate de unii Patriarhi, în pofida numărului Episcopilor iconoclaști care — așa cum am văzut — erau 338 la Sinodul din 754 și dincolo de anatemizarea celor care cinsteau, pictau sau dețineau icoane, poporul dreptcredincios nu a renunțat niciodată la cultul acestora. Nici călugării care erau poporului avangardă, nici simplii credincioși nu au acceptat orbește ceea ce putea avea aerul unei interdicții lansate de Biserică, fiindcă știau ce poate accepta Biserica și ce nu. „Scopul nostru — spunea Sfântul Ioan Damaschinul — este să întindem o mână spre adevărul rănit."[56] În toiul luptei, Biserica a putut găsi acele cuvinte capabile să exprime bogăția și profunzimea învățăturii sale. Mărturisirea aceea reprezintă un tezaur pe care l-am moștenit și care are o actualitate cu totul specială în epoca noastră.

Într-adevăr, catastrofa iconoclasmului a necesitat un efort de rezistență considerabil, reunirea tuturor forțelor Bisericii, sângele martirilor și al mărturisitorilor ei, experiența spirituală și înțelepciunea Părinților apărători ai icoanelor, credința de neclintit a poporului dreptcredincios, tăria și curajul Episcopilor rămași fideli Ortodoxiei. A fost realmente un efort al Bisericii în ansamblul ei. Dar miza luptei nu era arta și nici rolul didactic sau decorativ al icoanelor; nu era vorba nici de vreo „suprastructură" teologică, nici de vreo discuție despre rituri, sau despre un oarecare obicei creștin[57]. Adevărata miză a luptei era mărturisirea dogmei Întrupării și, implicit, antropologia creștină. „Era în mod clar o discuție dogmatică, prin care s-au dezvăluit anumite profunzimi teologice."[58]

Dogma Întrupării divine are două aspecte esențiale: „Dumnezeu S-a făcut om pentru ca omul să devină dumnezeu". Pe de o parte, Dumnezeu vine în lume, participă la istoria ei, „sălășluiește printre noi"; pe de altă parte, apare scopul acestei Întrupări — adică îndumnezeirea omului și, de aici, transfigu-

rarea întregii creaţii, înălţarea Împărăţiei lui Dumnezeu. Biserica reprezintă în această lume începutul Împărăţiei viitoare. Aceasta este raţiunea ei de a fi. De aceea, toate converg spre acest scop: orice existenţă, orice manifestare a creaţiei umane, inclusiv creaţia artistică.

Or, atât prin doctrina, cât şi prin practicile sale, iconoclasmul săpa la temelia misiunii mântuitoare a Bisericii. Teoretic, el nu renunţa la dogma Întrupării divine. Dimpotrivă, iconoclaştii îşi justificau ura faţă de icoană tocmai printr-un mare ataşament faţă de această dogmă. Dar realitatea era exact pe dos: negând imaginea omenească a lui Dumnezeu, ei negau prin urmare sanctificarea materiei în general. În acest fel, ei renunţau la orice sfinţenie pământească, refuzând până şi posibilitatea sfinţirii sau a îndumnezeirii omului. Altfel spus, refuzând consecinţele Întrupării (sanctificarea lumii materiale şi văzute) iconoclasmul submina întreaga iconomie a mântuirii. Întruparea Cuvântului îşi pierdea astfel sensul. „Cel ce gândeşte ca tine — spunea Sfântul Gheorghe al Ciprului într-o discuţie cu un Episcop iconoclast — blasfemiază pe Fiul lui Dumnezeu şi nu mărturiseşte desăvârşita Sa iconomie în trup."[59] Prin refuzul imaginii, creştinismul devenea o teorie abstractă; pentru a spune astfel, el se descărna, reducându-se la vechea erezie a dochetismului, care fusese de mult condamnată. Nu e de mirare, deci, că iconoclasmul a corespuns unei laicizări generale a Bisericii, care presupunea desacralizarea tuturor aspectelor vieţii: domeniul propriu Bisericii, structura sa interioară era violată de puterea laică, bisericile erau invadate de imagini profane, cultul era deformat din pricina unei muzici şi a unei poezii lumeşti. Iată de ce, atunci când lua apărarea icoanei, Biserica apăra nu doar Întruparea divină ca temelie a credinţei creştine, dar în acelaşi timp sensul însuşi al propriei existenţe: lupta împotriva contopirii sale cu elementele acestei lumi. La baza luptei stătea esenţialmente „faptul că Ortodoxia însăşi era pusă în joc"[60].

Temeiurile dogmatice ale conţinutului iconic au fost elaborate de câteva generaţii de Părinţi implicaţi în lupta contra antropologiei şi hristologiei eretice din secolele precedente. Astfel, nu putem decât să ne însuşim concluzia lui Chr. von Schönborn: „Dezbaterile hristologice au durat secole de-a rândul. În tot acest timp, Biserica nu a încetat să mărturisească taina descoperită şi pecetluită prin Sfântul Chip al lui Iisus Hristos, imagine deofiinţă cu Tatăl (Niceea I), Cuvânt făcut trup fără schimbare (Efes), Dumnezeu adevărat şi om adevărat (Calcedon), Unul din Sfânta Treime Care a pătimit pentru

noi (Constantinopol II), Cuvânt al lui Dumnezeu în Care voința și lucrarea omului (Iisus) consimt — într-o perfectă armonie cu voința dumnezeiască — să pătimească până la moarte (Constantinopol III). După ce va fi îmbrățișat aceste secole agitate, aceste lupte teribile, dureroase, referitoare la adevărata mărturisire a lui Hristos, privirea se oprește și se așează peste o imagine tăcută și senină: icoana lui Hristos“[61].

În ciuda importanței acestui argument la începuturile conflictului, atitudinea iconoclastă față de icoană și tot ce se leagă de ea nu aveau ca temei interdicția vetero-testamentară. Desigur că iconoclasmul, care s-a născut în Răsărit, a fost adesea definit ca fiind marcat de mentalitatea semitică și de concepția orientală magică a imaginii. Toate acestea vor fi putut avea un rol în anumite medii iconoclaste. Cu toate acestea, erezia ca atare are rădăcini mult mai adânci, așa cum o demonstrează studiile cele mai pertinente și mai cu seamă cele ale lui G. Florovsky. După ce analizează originile iconoclasmului în calitatea sa de teolog ortodox, acest autor conchide că explicația pe care am tot dat-o până aici ar trebui răsturnată. Inspirația fundamentală a gândirii iconoclaste era elenistică, așa încât erezia reprezintă de fapt o întoarcere la elenismul pre-creștin[63]. Autorul consideră întregul conflict ca pe o nouă fază a unui proces îndelungat: în conflictul din secolele VIII-IX, iconoclaștii adoptaseră o poziție intransigentă, demult specifică origenismului și platonismului[64]. La acea vreme origenismul — care fusese condamnat la Sinodul V Ecumenic — era departe de fi o problemă depășită; el reprezenta un curent de gândire foarte viu, iar metoda simbolico-alegorică a raționamentului său era cum nu se poate mai favorabilă argumentelor avansate de teologia iconoclastă. De fapt, era vorba de o întoarcere la străvechea dihotomie dintre materie și spirit. Într-un asemenea sistem, imaginea nu poate fi decât o piedică în calea spiritualității: nu numai că este făcută ea însăși dintr-un material grosolan, dar pe deasupra mai și înfățișează o altă materie: trupul. Hristologia lui Origen constituia fundalul și premisa raționamentelor făcute de ferventul său discipol Eusebiu de Cezareea, așa cum apar ele în scrisoarea acestuia către Constanța, sora împăratului Constantin. Atunci când Constanța a dorit să aibă o icoană a lui Hristos, Eusebiu i-a explicat că o imagine reprezentând chipul Său istoric ar echivala cu o întoarcere înapoi, întrucât trupul Domnului este acum preschimbat într-o slavă negrăită; slava lui Hristos de după Înălțare nu se poate contempla decât în duh și numai păgânii încearcă să înfățișeze ceea ce nu se poate înfățișa.

În fond, aici e vorba de dificultatea cu care lumea antică primea şi asimila revelaţia creştină — această dificultate, care a stat la baza tuturor ereziilor, nefiind vreodată rezolvată. Şi, chiar înainte de intelectualismul origenian, nu luptase oare Sfântul Irineu pentru salvarea integrităţii revelaţiei creştine în manifestarea ei corporală? Chr. von Schönborn are dreptate să arate, începând cu Arie, evoluţia unei hristologii grevate de moştenirea elenistică şi care urma să ajungă inevitabil la conflictul dintre simbolismul origenist şi istoricismul evanghelic. De aceea, observă el, „polemica împotriva imaginilor creştine este prea adesea justificată printr-o viziune teologică discutabilă (Eusebiu, Epifanie, Asterie al Amasiei, Tertulian-ul montanist din *De pudicitia*)“[65]. Să mai spunem o dată că atunci când, în preajma conflictului, Sinodul Quinisext elimina simbolurile, el avea în vedere „imaturitatea păgână“ ilustrată de „Origen, Didim şi Evagrie care au redescoperit fabulele greceşti“ (Canonul 1 al Sinodului).

Iconoclasmul încheie seria marilor erezii din perioada hristologică. Fiecare dintre ele ataca un aspect sau altul al iconomiei divine, adică al mântuirii câştigate prin Întruparea lui Dumnezeu. Or, iconoclasmul nu mai lua ca ţintă un aspect anumit, ci iconomia mântuirii în ansamblu. Şi, aşa cum această foarte complexă erezie constituia o ofensivă generală împotriva întregii învăţături ortodoxe, tot aşa, restabilirea cultului icoanelor nu a reprezentat o victorie izolată, ci triumful întregii Ortodoxii. Biserica a învins şi va continua să învingă o mulţime de erezii felurite. Dar una singură dintre victoriile sale — cea împotriva iconoclasmului — a fost în mod solemn proclamată drept Triumf al Ortodoxiei ca atare.

9
Sensul și conținutul icoanei

Sensul și conținutul icoanei reies din învățătura pe care Biserica a formulat-o ca răspuns dat iconoclasmului.

Temeiul dogmatic al cinstirii icoanelor și sensul imaginii liturgice sunt dezvăluite mai ales în Liturghia a două sărbători: cea a Sfintei Mahrame, pe care am pomenit-o deja și cea din Duminica Ortodoxiei, sărbătoare a victoriei icoanelor și a izbânzii definitive a dogmei despre Întruparea divină.

Studiul nostru se sprijină pe condacul din Duminica Ortodoxiei, care este o veritabilă icoană verbală a sărbătorii. Acest text de o profunzime și o bogăție extraordinară exprimă întreaga învățătură a Bisericii despre imagine. Se presupune că nu este posterior secolului X, dar e posibil să fie contemporan canonului sărbătorii. În acest caz, el urcă în secolul IX, adică în perioada instituirii Duminicii Ortodoxiei. Într-adevăr, canonul sărbătorii a fost scris de Sfântul Teofan cel Însemnat, mărturisitor al Ortodoxiei din cea de-a doua perioadă a iconoclasmului. După aceasta, Sfântul Teofan a ajuns Mitropolit al Niceei și a murit pe la 847. Canonul este deci scris de un om care a luat personal parte la lupta pentru icoane și reprezintă o însumare a experienței Bisericii — experiență concretă și vie a revelației creștine, plătită cu prețul sângelui. Cu ocazia triumfului icoanei, Sfântul Teofan exprimă sub o formă concisă și exactă, în numai trei fraze, întreaga iconomie a mântuirii și, de aici, doctrina despre conținutul imaginii.

„*Cuvântul cel de nedescris al Tatălui a devenit descriptibil întrupându-Se din tine, Maică a lui Dumnezeu; și refăcând chipul în vrednicia dintâi unitu-l-a cu dumnezeiasca frumusețe. Și mărturisind mântuirea, în-chipuim aceasta prin lucrare și prin cuvânt*“ (mai exact: „în-imaginăm“ aceasta prin lucrare și prin cuvânt).

Prima parte a acestui condac exprimă smerirea Celei de-a doua Persoane din Sfânta Treime și, de aici, temeiul hristologic al icoanei. Cuvintele urmă-

toare relevă sensul Întrupării, împlinirea planului divin referitor la om şi, deci, la univers. Se poate spune că aceste prime două fraze explicitează formula patristică: „Dumnezeu S-a făcut om pentru ca omul să devină dumnezeu". Finalul condacului exprimă răspunsul omului către Dumnezeu, mărturia noastră despre adevărul mântuitor al Întrupării, acceptarea de către om a iconomiei divine şi participarea sa la lucrarea lui Dumnezeu, în vederea realizării propriei mântuiri: „Şi mărturisind mântuirea, în-chipuim aceasta prin lucrare şi prin cuvânt".

Conţinutul primei părţi a condacului („Cuvântul cel de nedescris al Tatălui a devenit descriptibil întrupându-Se din tine, Maică a lui Dumnezeu") poate fi rezumat în următorul fel: a doua Persoană a Sfintei Treimi devine Om rămânând totodată ce era, adică Dumnezeu adevărat, posedând plenitudinea naturii divine şi — în virtutea Dumnezeirii Sale — „Cuvânt de nedescris al Tatălui". Dumnezeu Îşi asumă natura umană pe care a creat-o; El preia din făptura Maicii Domnului totalitatea acestei naturi umane şi, fără a-Şi modifica Dumnezeirea, fără a o amesteca în umanitate, devine în acelaşi timp Dumnezeu şi Om: potrivit expresiei Sfântului Marcu Ascetul, „Cuvântul S-a făcut trup pentru ca trupul să devină cuvânt"[1]. Aceasta este deşertarea de slavă sau kenoza lui Dumnezeu: Cel ce este absolut inaccesibil creaturii, Care nu este nici descriptibil, nici reprezentabil în vreun fel, Acela devine descriptibil şi reprezentabil, asumându-Şi trupul omenesc. Icoana lui Iisus Hristos, a Dumnezeu-Omului, este expresia vizuală a dogmei de la Calcedon: într-adevăr, ea reprezintă Persoana Fiului lui Dumnezeu făcut Om, a Celui ce este deofiinţă cu Tatăl prin natura Sa divină şi deofiinţă cu noi prin firea Sa umană, „întru totul asemenea nouă, afară de păcat" — după cum spun termenii dogmei. În cursul vieţii Sale pământeşti, Hristos reuneşte în El chipul lui Dumnezeu şi cel al „robului" despre care vorbeşte Sfântul Pavel (Fil. 2, 6-7). Oamenii din jurul lui Hristos nu vedeau în El decât un om, fie el chiar profet. În ochii celor necredincioşi, Dumnezeirea Sa era ascunsă sub chipul robului. Pentru ei, Mântuitorul lumii nu era decât un personaj istoric, omul Iisus. Înainte de Patimă, chiar şi cei mai iubiţi dintre ucenici au văzut o singură dată pe Hristos nu sub aparenţa unui rob, ci în umanitatea Sa preaslăvită şi îndumnezeită: în clipa Schimbării la Faţă de pe muntele Tabor. Însă Biserica „are ochi de văzut" şi „urechi de auzit". De aceea, ea aude cuvântul lui Dumnezeu în Evanghelia scrisă cu vorbe omeneşti. La fel, Îl priveşte pe Hristos cu ochii credin-

ței neclintite în Dumnezeirea Lui. Iată de ce, icoanele Îl înfățișează nu ca pe un om obișnuit, ci în chip de Dumnezeu-Om, în slavă și asta chiar în momentul supremei Sale smeriri. Vom vedea prin ce mijloace; e suficient să notăm aici că acesta e motivul pentru care, în icoanele sale, Biserica Ortodoxă nu-L arată niciodată pe Hristos doar ca pe un om care suferă fizic și psihic, așa cum procedează arta religioasă apuseană.

Așa cum am văzut, iconoclaștii nu au putut pricepe tocmai această imagine a Dumnezeu-Omului. Ei se întrebau cum pot fi reprezentate cele *două naturi* ale lui Hristos. Or, ortodocșii nu căutau să înfățișeze ca atare nici *natura divină*, nici *natura umană* a lui Hristos: ei reprezentau, cum spuneam, *Persoana Sa*, Persoana Dumnezeu-Omului unind în Sine neamestecat și nedespărțit cele două naturi.

E remarcabil faptul că, în Duminica Ortodoxiei, condacul nu se adresează unei Persoane din Sfânta Treime, ci Maicii lui Dumnezeu. Avem aici un exemplu al unității învățăturilor despre Hristos și Maica Domnului. Întruparea Celei de-a doua Persoane a Sfintei Treimi este dogma fundamentală a creștinismului. Numai că mărturisirea acestei dogme nu este posibilă decât prin mărturisirea Fecioarei Maria ca adevărată Maică a lui Dumnezeu. Într-adevăr, dacă negarea chipului uman al lui Dumnezeu conduce logic la negarea maternității divine și deci a însuși sensului mântuirii noastre, și reciproca e adevărată: existența și cinstirea icoanei lui Hristos implică rolul Maicii Domnului, al cărei consimțământ — „Fie mie după cuvântul tău“ (Lc. 1, 38) — a fost condiția indispensabilă a Întrupării — singura care a făcut cu putință ca Dumnezeu să devină vizibil și reprezentabil. Potrivit Părinților, reprezentarea Dumnezeu-Omului se bazează tocmai pe posibilitatea de a înfățișa firea umană a Maicii Sale. „Întrucât Hristos S-a născut din Tatăl Cel nevăzut — explică Sfântul Teodor Studitul — El nu poate avea chip. Într-adevăr, ce chip ar putea corespunde Dumnezeirii a Cărei reprezentare este absolut interzisă de Sfânta Scriptură? Dar, din momentul în care Hristos S-a născut dintr-o Maică ce poate fi văzută, El are firește un chip care corespunde celui al Maicii Sale. Iar dacă arta nu L-ar putea înfățișa, ar însemna că El nu S-a născut decât din Tatăl și că nu S-a întrupat. Dar așa ceva ar fi împotriva întregii iconomii dumnezeiești a mântuirii noastre.“[2] La Sinodul VII Ecumenic, această posibilitate de a-L reprezenta pe Dumnezeu-Omul conform trupului primit de la Maica Sa este pusă în contrast cu imposibilitatea de a-L înfățișa pe Dumnezeu-Ta-

tăl. Părinții Sinodului reiau magistralul argument al Sfântului Papă Grigorie II, din scrisoarea acestuia către împăratul Leon Isaurul: „De ce nu-L reprezentăm și nici nu-L descriem pe Tatăl Domnului nostru Iisus Hristos? Pentru că nu știm cum este. (...) Numai dacă L-am fi văzut și cunoscut precum L-am văzut și cunoscut pe Fiul Său, atunci am fi încercat să-L descriem și să-L reprezentăm cu ajutorul artei“[3].

Acest raționament al Sinodului, precum și cuvintele Sfântului Teodor Studitul ating un subiect de mare actualitate și importanță dogmatică, anume reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl așa cum apare ea în practica bisericească. Știm că gândirea umană nu a fost întotdeauna la înălțimea adevăratei teologii, tot așa cum creația artistică nu s-a ridicat totdeauna la înălțimea iconografiei autentice. Printre alte erori, întâlnim adesea imaginea lui Dumnezeu-Tatăl care s-a răspândit în Biserica Ortodoxă mai ales începând cu secolul XVII. Vom reveni asupra acestei chestiuni pentru a o analiza mai îndeaproape, în legătură cu interzicerea imaginii lui Dumnezeu-Tatăl la marele Sinod de la Moscova din 1666-1667. Ne limităm deci, pentru moment, la câteva considerații de principiu referitoare la textele pe care le-am citat.

După cum vedem, Sinodul VII vorbește de absența imaginii lui Dumnezeu-Tatăl, neîntrupat, invizibil și prin urmare ne-reprezentabil; se subliniază diferența dintre putința de a-L reprezenta pe Fiul (de vreme ce S-a întrupat) și imposibilitatea de a-L înfățișa pe Tatăl. Avem dreptul de a conchide că Sinodul afirmă imposibilitatea de a-L reprezenta pe Dumnezeu — Tatăl din punctul de vedere doctrinar al Bisericii. Și revenim astfel la realismul evanghelic — ca temei al întregii iconografii ortodoxe. Evident că putem reprezenta orice, fiindcă fantezia umană nu are limite. Dar fapt este că nu totul e reprezentabil. Există o mulțime de lucruri referitoare la Dumnezeu care nu numai că nu pot fi reprezentate în imagini, dar ele sunt întru totul de neconceput pentru om. Atunci când vorbește despre imposibilitatea de a obține o imagine a lui Dumnezeu-Tatăl, Sinodul se referă exact la caracterul Său inconceptibil și incognoscibil. Nu avem decât o singură cheie pentru a cunoaște Sfânta Treime: Îl cunoaștem pe Tatăl prin Fiul („Cel ce Mă vede pe Mine Îl vede pe Cel ce M-a trimis“ — In. 12, 45; și „Cel ce M-a văzut pe Mine L-a văzut pe Tatăl“ — In. 14, 9) și pe Fiul prin Sfântul Duh: „Nimeni nu poate să zică: Domn este Iisus — decât în Duhul Sfânt“ (I Cor. 12, 3). Nu înfățișăm deci decât ce ne-a fost dezvăluit: Persoana întrupată a Fiului lui Dumnezeu,

Iisus Hristos. Sfântul Duh nu este reprezentat decât sub formele în care S-a manifestat: în chip de porumbel, la Botezul din Iordan, sub forma limbilor de foc de la Cincizecime etc.

Dacă prima parte a condacului vorbește despre Întruparea divină ca temei al icoanei, partea a doua exprimă, spuneam, sensul Întrupării și, prin urmare, sensul și conținutul imaginii neo-testamentare: „...refăcând chipul în vrednicia dintâi, unitu-l-a cu dumnezeiasca frumusețe".

Aceasta înseamnă că, prin Întruparea Sa, Cuvântul lui Dumnezeu re-creează, restaurează în om chipul divin umbrit din cauza păcatului lui Adam[4]. Hristos — Noul Adam — germene al noii creații, a omului ceresc, îl conduce pe om spre scopul întru care fusese creat primul Adam. Pentru atingerea acestui scop era necesară întoarcerea la origini, la punctul de plecare al lui Adam. În Biblie citim: „Și a zis Dumnezeu: «Să facem om după chipul și după asemănarea Noastră»" (Gen. 1, 26). Așadar, potrivit planului Sfintei Treimi, omul nu trebuie doar să fie (făcut) după chipul Creatorului său, ci și după asemănarea Lui: el trebuie să fie asemănător lui Dumnezeu. Dar, în cartea Genezei, descrierea actului creator îndeplinit nu mai menționează „asemănarea": „Și a făcut Dumnezeu pe om după chipul Său; după chipul lui Dumnezeu l-a făcut" (Gen. 1, 27) sau: „Când a făcut Dumnezeu pe Adam, l-a făcut după chipul lui Dumnezeu", *kat'eikona Theou* (Gen. 5, 1)[5]. S-ar spune că textul insistă asupra cuvântului „chip", așa încât absența cuvântului „asemănare" devine și mai frapantă[6]. Semnificația relatării biblice despre proiectul Sfintei Treimi de a crea omul „după chipul și asemănarea" lui Dumnezeu și cea a creației „după chipul lui Dumnezeu" sunt comentate de către Părinți în sensul că omul creat după chipul lui Dumnezeu este chemat spre realizarea asemănării cu Divinitatea. A fi „după chipul lui Dumnezeu" înseamnă a avea posibilitatea de a câștiga această asemănare. Altfel spus, omul are ca sarcină dinamică realizarea asemănării cu Dumnezeu.

Prin Botez, harul restaurează chipul lui Dumnezeu în omul căzut; mai târziu, harul conturează asemănarea divină prin efortul omului de a dobândi virtuțile ce culminează cu dragostea — supremă trăsătură a asemănării cu Dumnezeu. „După cum pictorii desenează mai întâi cu o singură culoare schița portretului și precizează asemănarea portretului cu modelul prin suprapunerea treptată a culorilor (...), tot așa, harul lui Dumnezeu începe, prin botez, refacerea chipului uman originar. Apoi, când vede că aspirăm cu toată voința

către frumusețea asemănării (...) abia atunci ne imprimă semnul asemănării, prin înflorirea virtuților și înălțarea sufletului, din slavă în slavă."[7]

Omul este o „mică lume", un microcosmos. El este centrul vieții create și, fiind chip al lui Dumnezeu, calea prin care Dumnezeu acționează asupra făpturii. Sensul cosmic al omului se dezvăluie tocmai în acest chip divin, căci prin om și cu ajutorul lui, făptura participă la viața spirituală. Așezat de Dumnezeu în fruntea tuturor creaturilor văzute, omul ar trebui să realizeze în el însuși unitatea și armonia întregului, unind întregul cu Dumnezeu, făcând din univers un organism omogen, în care Dumnezeu ar fi „totul în toate", căci scopul final al creației este transfigurarea ei.

Numai că omul nu și-a împlinit vocația, întorcându-se de la Dumnezeu. Atunci tensiunea voinței sale a scăzut, iar inerția firii a învins elanul spre Dumnezeu. Acest lucru a provocat dezagregarea microcosmosului uman, antrenând inevitabil dezagregarea cosmică și catastrofa întregii creații. Întreaga lume văzută a fost supusă dezordinii, luptei, morții și stricăciunii. Această lume a încetat să mai reflecte fidel frumusețea divină, fiindcă imaginea divină (omul) — înscrisă în centrul acestui univers — s-a întunecat. Era atins astfel contrariul vocației umane. Cu toate acestea, planul lui Dumnezeu nu s-a schimbat: fiindcă omului căzut — incapabil să-și restabilească natura originară prin propriile forțe — nu-și mai putea îndeplini datoria, ea a fost asumată de Noul Adam, Hristos. „Omul — așa cum fusese creat de Dumnezeu — a încetat să mai existe pe lume; nu mai era cu putință ca cineva să fie ca Adam înainte de cădere. Or, existența unui asemenea om era indispensabilă. Și atunci, Dumnezeu, Care dorea să vadă pe lume un om așa cum fusese creat Adam la început, a trimis (...) pe pământ pe Fiul Său Unul Născut Care, venind, S-a întrupat, îmbrăcând firea umană deplină, pentru a fi Dumnezeu adevărat și Om adevărat. Așa încât Dumnezeirea să găsească un om vrednic de Dânsa. Iată Omul; nu a existat, nu există și nici nu va exista vreodată un altul ca El. Dar de ce Hristos S-a făcut unul ca acesta? Pentru a păzi Legea lui Dumnezeu și poruncile Sale, pentru a lupta cu demonul și a-l învinge."[8] Pentru ca omul să fie scos de sub puterea păcatului originar, era necesar deci un om asemenea celui creat de Dumnezeu la început, adică fără păcat, fiindcă păcatul este ceva exterior, adăugat naturii umane, o născocire a voinței create — potrivit Sfântului Grigorie de Nyssa — o renunțare voluntară a creaturii față de plenitudinea vieții.

Întruparea Fiului lui Dumnezeu nu este doar restaurarea omului în puritatea lui originară, ci și împlinirea celor pe care primul Adam nu le putuse împlini. Părinții celui de-al VII-lea Sinod Ecumenic spun: „Dumnezeu l-a refăcut pe om întru nemurire, dăruindu-i ceva nepieritor. Această re-facere era mai asemănătoare cu Dumnezeu decât prima creație, fiind un dar veșnic"[9]. Darul nemuririi constă în posibilitatea de a accede la frumusețea și slava divină: „unitu-l-a cu dumnezeiasca frumusețe", spune condacul. Asumându-Și natura umană, Hristos a umplut-o de slavă făcând-o să participe la viața divină și a croit omului o cale spre Împărăția lui Dumnezeu, calea îndumnezeirii, a transfigurării. Datorită vieții perfecte din Hristos, chipul dumnezeiesc a fost restituit omului. Prin Patima Sa liber acceptată, El a năruit puterea păcatului originar, conducând omul spre împlinirea țelului pentru care a fost creat: asemănarea cu Dumnezeu. În Hristos, această asemănare se realizează în grad absolut, perfect, prin îndumnezeirea naturii umane. Într-adevăr, îndumnezeirea reprezintă concordanța perfectă, unirea totală între umanitate și Divinitate, între voința umană și voința divină, prin sinergia lor. Iată de ce, asemănarea cu Dumnezeu nu îi este posibilă decât omului înnoit, în care chipul lui Dumnezeu este purificat și reconstituit. Această posibilitate se realizează cu ajutorul anumitor facultăți ale naturii umane și în primul rând al libertății. Dobândirea asemănării cu Dumnezeu nu este posibilă în afara libertății, căci ea se realizează prin contactul viu dintre Dumnezeu și om. Omul intră în mod conștient și liber în voia Sfintei Treimi și creează în el însuși asemănarea cu Dumnezeu, cu ajutorul Duhului Sfânt și în măsura posibilităților sale. De aici vine termenul slav „prepodobnîi" — literal: „foarte asemănător", aplicat tipului monastic al sfințeniei[10]. Renașterea omului constă în preschimbarea „actualei stări de umilință" a naturii sale, astfel încât să participe la viața divină, căci, potrivit expresiei clasice a Sfântului Grigorie Teologul (care îl reia pe Sfântul Vasile): „Omul este o creatură, dar o creatură care a primit porunca de a deveni dumnezeu". De aici înainte, urmându-L pe Hristos, integrându-se în Trupul Său, omul poate restabili în sine asemănarea divină, făcând-o să strălucească în tot universul. Potrivit spuselor Sfântului Pavel: „(...) noi toți, privind ca în oglindă, cu fața descoperită, slava Domnului, ne prefacem în același chip din slavă în slavă (...)" (II Cor. 3, 18). Atunci când persoana umană atinge acest scop, ea participă la viața divină, transformându-și propria fire. Omul devine fiu al lui Dumnezeu, templu al Duhului Sfânt (I Cor. 6, 19);

sporind înzestrările harului, el se depăşeşte pe sine şi se ridică mai presus de Adam de dinaintea căderii, fiindcă nu revine doar la puritatea omului originar, ci se îndumnezeieşte, se transfigurează, „se uneşte cu frumuseţea lui Dumnezeu"; devine dumnezeu după har.

Înălţarea omului răstoarnă procesul căderii şi începe să elibereze lumea de sub dezordine şi stricăciune, dat fiind că îndumnezeirea atinsă de sfânt constituie premisa viitoarei transfigurări cosmice.

Chipul lui Dumnezeu este de neşters în om, iar botezul nu face decât să îl restabilească şi să-l purifice. Însă asemănarea cu Dumnezeu poate spori sau scădea. Liber fiind, omul se poate afirma întru Dumnezeu sau împotriva lui Dumnezeu; el poate, dacă vrea, să devină „fiu al pierzaniei". Atunci, chipul lui Dumnezeu se întunecă în el, care poate implânta în firea sa o disparitate abjectă, o „caricatură" a lui Dumnezeu.

Viitoarea transfigurare a întregii naturi umane (inclusiv a trupului) ne este vestită prin Schimbarea la Faţă a Domnului, pe muntele Tabor: „Şi S-a schimbat la faţă înaintea lor, şi a strălucit faţa Lui ca soarele, iar veşmintele Lui s-au făcut albe ca lumina" (Mt. 17, 2; Mc. 9, 1-8; Lc. 9, 27-36). Domnul nu li S-a mai arătat ucenicilor „sub chip de rob", ci în chip de Dumnezeu. Întregul trup al lui Hristos se transfigurase devenind, pentru a spune astfel, veşmântul luminos al Dumnezeirii Sale. La Schimbarea la Faţă, „pe muntele Tabor nu doar Dumnezeirea a apărut oamenilor, ci şi umanitatea s-a îmbrăcat în slava divină"[11]. Părinţii Sinodului VII Ecumenic explică: „În ce priveşte Schimbarea la Faţă, ea nu s-a petrecut astfel încât Cuvântul să fi părăsit chipul omenesc, ci mai degrabă prin iluminarea acestui chip omenesc în slava Sa"[12]. Sau — cum spune Sfântul Grigorie Palama — „Hristos nu preia atunci nimic străin şi nici nu trece într-o altă stare, ci le arată pur şi simplu ucenicilor ceea ce este"[13]. Fiinţa umană întreagă percepe, în transfigurare, toată slava cele de-a doua Persoane a Sfintei Treimi, Care rămâne, prin Întruparea Sa, inseparabilă de natura ei divină, comună Tatălui şi Sfântului Duh. Unite ipostatic, cele două naturi ale lui Hristos rămân distincte una de cealaltă (rămân, potrivit termenilor definiţiei dogmatice de la Calcedon, „neamestecate şi neîmpărţite"), însă energiile divine pătrund în umanitatea lui Hristos, ele fiind cele care dau strălucire naturii Sale umane, transfigurând-o prin fulgerarea luminii necreate. Aceasta este „Împărăţia lui Dumnezeu venită întru putere" (Mc. 9, 1). Potrivit Părinţilor, Hristos le-a arătat ucenicilor acel stadiu deiform

spre care sunt chemaţi toţi oamenii. Aşa cum trupul Domnului nostru a fost preaslăvit şi transfigurat în splendoarea slavei divine şi a luminii negrăite, tot astfel, trupurile sfinţilor sunt slăvite şi devin luminoase, preschimbându-se prin puterea harului dumnezeiesc. Sfântul Serafim de Sarov nu numai că i-a explicat lui Motovilov asemănarea omului cu Dumnezeu, dar i-a şi arătat-o direct, transfigurându-se sub ochii aceluia[14]. Un alt sfânt, Simeon Noul Teolog descria propria sa experienţă a iluminării în acest fel: „În acea stare, este aprins înflăcărat de Duhul Sfânt, iar inima lui devine pară de foc; strălucirea sa se împărtăşeşte trupului, aşa cum focul material împărtăşeşte fierului propria sa fire“[15].

Or, aşa după cum fierul care se face foc rămâne fier, dar purificat, tot astfel natura umană intrată în contact cu harul rămâne întreagă şi egală cu ea însăşi: nimic din ea nu se pierde. Dimpotrivă, se purifică asemenea fierului la atingerea focului. Harul pătrunde în această natură, se contopeşte cu ea, iar omul începe să trăiască încă de pe acum viaţa veacului ce va să vină. De aceea se poate spune că un sfânt este în chip mai deplin om decât un păcătos; el împlineşte sensul primordial al existenţei, îmbrăcându-se cu frumuseţea nepieritoare a Împărăţiei lui Dumnezeu, la clădirea căreia participă prin însăşi viaţa sa. Iată de ce, în concepţia Bisericii Ortodoxe, frumuseţea nu este frumuseţea specifică stadiului actual al creaţiei, ci un atribut al veacului ce va să vină, când Dumnezeu va fi totul în toate. „Domnul a împărăţit, întru podoabă (frumuseţe) S-a îmbrăcat“ — spune prochimenul de la utrenia de duminică (Psalmul 92), zi care închipuie viaţa veşnică din viitor. Sfântul Dionisie pseudo-Areopagitul Îl numeşte pe Dumnezeu „frumuseţe“ pentru că, pe de o parte, Dumnezeu conferă oricărei creaturi frumuseţea ei specifică, îmbrăcând-o pe de altă parte cu altă frumuseţe, propria Lui „frumuseţe divină“. Fiecare creatură poartă oarecum pecetea Creatorului ei[16]. Dar această pecete nu este încă asemănarea cu Dumnezeu, ci doar propria sa frumuseţe creaturală, care poate constitui, pentru om, o cale de apropiere faţă de Dumnezeu. Într-adevăr, după Sfântul Pavel, „cele nevăzute ale Lui se văd de la facerea lumii, înţelegându-se din făpturi, adică veşnica Lui putere şi Dumnezeire...“ (Rom. 1, 20). Totuşi, pentru Biserică, valoarea şi frumuseţea lumii văzute nu constă în splendoarea trecătoare a stării ei de acum, ci în transfigurarea ei potenţială, realizată cu ajutorul omului. Altfel spus, adevărata bogăţie este lumina Sfântului Duh, sfinţenia, participarea la veacul ce va să vină.

În acest fel, partea a doua a condacului ne conduce la înțelesul patristic al icoanei și ne permite să pricepem sensul profund al Canonului 82 de la Sinodul Quinisext. „În icoane — spune Sfântul Patriarh Gherman — înfățișăm *carnea cea sfântă* a Domnului."[17] Părinții Sinodului VII Ecumenic explică aceasta în următorii termeni: „Deși Biserica Sobornicească reprezintă pictural forma (*morphè*) umană a lui Hristos, ea nu Îi desparte trupul de Dumnezeirea cu Care S-a unit. (...) Atunci când facem icoana Domnului, mărturisim trupul Său îndumnezeit și nu recunoaștem în icoană nimic altceva decât o imagine care seamănă cu prototipul. Iată de ce icoana îi primește numele; numai prin această asemănare participă la acest nume și din acest motiv este icoana venerabilă și sfântă"[18].

Sfântul Teodor Studitul ne lămurește și mai bine: „Reprezentarea lui Hristos —spune el — nu stă în imitarea unui om stricăcios (Apostolul poruncește să nu fie), ci în asemănarea cu omul nestricăcios, așa cum o spusese El Însuși înainte, tocmai nestricăcios (...) fiindcă El nu este un om oarecare, ci Dumnezeu făcut Om"[19].

Aceste cuvinte ale Sfântului Teodor Studitul și ale Părinților Sinodului VII Ecumenic, lămurind conținutul icoanei, par a fi o replică la spusele Sfântului Grigorie Teologul referitoare la mărturisirea Dumnezeu-Omului: „Să nu fim deci invidiați pentru mântuirea noastră deplină și să nu se atribuie Mântuitorului doar oase, vene și o formă omenească exterioară (...). Păstrează omul pe de-a-ntregul, dar adaugă-i Dumnezeirea"[20].

Comparând textele citate, vedem că scopul imaginii neo-testamentare (așa cum o înțeleg Părinții) constă tocmai în manifestarea cât mai fidelă și cât mai completă a adevărului Întrupării divine — atâta cât o permit mijloacele artei. Imaginea Omului Iisus este imaginea lui Dumnezeu; de aceea, privindu-l icoana, Părinții Sinodului VII Ecumenic spuneau: „În Același Hristos contemplăm deopotrivă negrăitul și ceea ce este înfățișat"[21].

După cum vedem, icoana nu reprezintă carnea pieritoare sortită descompunerii, ci carnea transfigurată, iluminată de har, carnea veacului ce va să vină (v. I Cor. 15, 34-46). Ea transmite frumusețea și slava divină cu mijloace materiale, vizibile cu ochii trupești. Părinții spun că icoana este venerabilă și sfântă — tocmai pentru că transmite condiția îndumnezeită a prototipului ei și îi poartă numele; și tocmai de aceea harul specific prototipului se regăsește în ea. Altfel spus, harul Sfântului Duh este cel care trezește sfințenia deopotrivă

în persoana reprezentată şi în icoana ei, iar în el se operează relaţia dintre credincios şi sfânt, prin mijlocirea icoanei acestuia din urmă. Icoana participă, pentru a spune astfel, la sfinţenia prototipului său, iar prin icoană participăm, la rându-ne, cu ajutorul rugăciunii, la această sfinţenie.

Părinţii Sinodului VII Ecumenic deosebesc cu fineţe icoana de portret: ultimul reprezintă o fiinţă umană obişnuită; prima, un om unit cu Dumnezeu. Icoana se deosebeşte deci de portret prin conţinut, iar acest conţinut creează acele forme de expresie specifice, proprii numai icoanei şi menite să o distingă de orice altă imagine. Icoana desemnează sfinţenia în aşa fel încât aceasta nu este nici subînţeleasă, nici supra-adăugată de gândirea noastră, ci vizibilă cu ochii trupeşti. Imagine a sanctificării omului, ea ne arată realitatea dezvăluită cu prilejul Schimbării la Faţă de pe muntele Tabor. Iată de ce, textele liturgice (şi mai ales la Sărbătoarea Sfintei Mahrame, de la 16 august) stabilesc o paralelă între conţinutul icoanei şi Schimbarea la Faţă: „Căzând la pământ pe muntele sfânt, cei mai de seamă dintre Apostoli s-au închinat văzând cum Domnul le arăta zorii strălucirii dumnezeieşti; acum noi ne închinăm înaintea Sfintei Mahrame care străluceşte mai mult ca soarele...". Sau: „După ce ai luminat întunecatul chip omenesc, Făcătorule, pe muntele Tabor Te-ai arătat lui Petru şi Fiilor Tunetului (...). Iar acum, binecuvântează-ne şi sfinţeşte-ne, Iubitorule de oameni, Doamne, cu strălucirea prea curatului Tău chip"[22]. Această paralelă — care ar putea fi ilustrată şi cu alte texte liturgice — nu este cu siguranţă fructul unei simple fantezii poetice; aşa ceva ar fi incompatibil cu inspiraţia divină a textelor liturgice. Avem de-a face cu o indicaţie referitoare la conţinutul spiritual al icoanei. Icoana Mântuitorului ne arată ceea ce le fusese revelat Apostolilor pe muntele Tabor; nu contemplăm doar chipul lui Iisus Hristos, ci şi slava, lumina dumnezeiescului Său adevăr, pe care ochii noştri îl pot vedea graţie limbajului simbolic al icoanei — „împlinire obşteşte văzută prin picturi" — potrivit termenilor Sinodului Quinisext.

Realitatea spirituală a icoanei capătă întreaga ei valoare de învăţământ practic în ultima frază a condacului de la Duminica Ortodoxiei: „Mărturisind mântuirea, exprimăm aceasta (adică iconomia divină arătată în primele două fraze) prin lucrare şi prin cuvânt". Astfel, condacul se încheie cu răspunsul omului către Dumnezeu, prin acceptarea şi mărturisirea iconomiei divine a mântuirii.

E uşor de înţeles cum poate fi mărturisită mântuirea prin cuvânt. Mărturisirea prin lucrare poate fi înţeleasă ca îndeplinire a poruncilor lui Hristos.

Dar aici nu este vorba numai de aceasta. În Synodikon-ul de la Duminica Ortodoxiei găsim cea mai clară explicație. Synodikon-ul[23] conține o seamă de anateme împotriva ereticilor iconoclaști și proclamarea amintirii veșnice a mărturisitorilor Ortodoxiei. Între altele, paragraful 3 proclamă „pomenirea veșnică a celor care cred, dovedindu-și spusele prin scrieri și acțiunile *prin reprezentări*, pentru răspândirea și afirmarea adevărului prin cuvinte și prin icoane". Reprezentările implică deci anumite acțiuni care tocmai se cer reprezentate; dar crearea de imagini constituie ea însăși o acțiune; în condac, acest ultim cuvânt are deci un sens dublu, referindu-se atât la lucrările interioare, cât și la acțiunile exterioare. Altfel spus, el rezumă experiența vie a Bisericii, experiența tălmăcită prin cuvinte sau imagini de către cei care au făcut-o: sfinții. Pe de o parte, omul poate restabili, în și prin harul Sfântului Duh, asemănarea sa cu Dumnezeu: el se poate transforma — printr-o lucrare lăuntrică (*praxis*-ul spiritual) — făcând din el însuși o icoană vie a lui Hristos. Părinții numesc aceasta: „viața activă". Pe de altă parte, de dragul altora, omul poate traduce propria sa stare sfințită, cu ajutorul imaginilor: imagini vizibile, imagini verbale: „Exprimăm aceasta prin lucrare și prin cuvânt". Omul poate așadar să creeze un fel de icoană exterioară, slujindu-se de materia înconjurătoare, care a fost sfințită prin venirea lui Dumnezeu pe pământ. Desigur că starea spirituală lăuntrică poate fi exprimată numai prin cuvinte, însă reprezentarea acestei stări este manifestată și confirmată vizual, este arătată: potrivit *horos*-ului celui de-al VII-lea Sinod, „cuvântul și imaginea se arată reciproc".

Tot ceea ce am spus despre conținutul icoanei poate fi comparat cu un text din prima Epistolă a Sfântului Pavel către Corinteni (I Cor. 15, 35-38). Acolo, trupul muritor este comparat cu o sămânță aruncată pe pământ. În cursul vieții de aici, sămânța trebuie să încolțească, intrând adică, într-un fel, în viața viitoare; trebuie să intrăm în viața veacului ce va să fie pentru ca la învierea de obște să primim forma pe care Dumnezeu va binevoi să ne-o dea. „Se seamănă trupul întru stricăciune, înviază întru nestricăciune; se seamănă întru necinste, înviază întru slavă; se seamănă întru slăbiciune, înviază întru putere; se seamănă trup firesc, înviază trup duhovnicesc" (ibidem, vers. 42-44). Hristos, Noul Adam, a restaurat și re-creat natura noastră omenească întru nemurire: „Făcutu-s-a omul cel dintâi, Adam, cu suflet viu; iar Adam Cel de pe urmă cu duh dătător de viață; dar nu este întâi Cel duhovnicesc, ci cel firesc, apoi cel duhovnicesc. Omul cel dintâi este din pământ, pământesc;

omul, cel de-al doilea este din cer. Cum este cel pământesc, aşa sunt şi cei pământeşti; şi cum este Cel ceresc, aşa sunt şi cei cereşti. Şi după cum am purtat chipul celui pământesc, să purtăm şi chipul Celui ceresc. Aceasta însă zic, fraţilor: carnea şi sângele nu pot să moştenească Împărăţia lui Dumnezeu, nici stricăciunea nu moşteneşte nestricăciunea" (ibidem, vers. 45-50). Iar un pic mai încolo, Apostolul spune: „Căci trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nestricăciune şi acest trup muritor să se îmbrace în nemurire" (vers. 53). Lumina Schimbării la Faţă de pe muntele Tabor reprezintă deja slava veacului ce va să vină, căci puterea care îi învie pe sfinţi după moarte este Acelaşi Duh Sfânt Care, în decursul vieţii lor pământeşti, dă viaţă atât sufletului cât şi trupului lor. De aceea spuneam că icoana nu prezintă chipul obişnuit şi banal al omului, ci chipul său slăvit şi veşnic. Sensul însuşi şi raţiunea de a fi ale icoanei sunt tocmai acelea de a-i desemna pe moştenitorii nestricăciunii, pe moştenitorii Împărăţiei lui Dumnezeu, pe care ei o prefigurează încă din timpul vieţii lor aici pe pământ. Icoana este imaginea unui om în care este realmente prezent harul ce mistuie patimile şi sfinţeşte totul. De aceea carnea sa este reprezentată în chip esenţialmente diferit de carnea obişnuită, perisabilă. Icoana este transmiterea sobră, absolut lipsită de orice exaltare, a unei anumite realităţi spirituale. Dacă harul îl iluminează pe de-a-ntregul pe om, în aşa fel încât fiinţa lui spirituală şi fizică să fie cuprinsă de rugăciune şi să rămână întru lumina divină, icoana îl fixează în chip vizibil pe acest om devenit icoană vie, întru adevărata asemănare cu Dumnezeu. *Icoana nu reprezintă Dumnezeirea; ea indică participarea omului la viaţa divină*[24].

Există aşadar o legătură organică între venerarea sfinţilor şi cea a icoanelor. De aceea, în religiile care au renunţat la cultul sfinţilor, nu există nici imagini sacre (ca în protestantism), iar acolo unde concepţia despre sfinţenie diferă de cea ortodoxă, imaginea se înstrăinează de Tradiţie.

Analiza condacului de la Duminica Ortodoxiei ne face să înţelegem mai bine îndoitul realism al imaginii sacre neo-testamentare. Aşa cum, în Dumnezeu-Omul, Iisus Hristos, „sălăşluieşte trupeşte toată plinătatea Dumnezeirii" (Col. 2, 9), tot astfel Biserica, Trupul lui Hristos, este un organism deopotrivă divin şi uman. Ea reuneşte în sine două realităţi: realitatea istorică, terestră şi harul Sfântului Duh; realitatea lui Dumnezeu şi cea a lumii. Raţiunea de a fi a artei sacre este tocmai aceea de a aduce o mărturie vizibilă cu privire la aceste două realităţi: ea (arta) este realistă în ambele sensuri şi, prin aceasta,

icoana se deosebeşte de orice altă imagine, tot aşa cum textul sacru se deosebeşte de orice altă operă literară.

Pentru reprezentarea lui Hristos, a sfinţilor şi a evenimentelor Istoriei Sfinte, Biserica conservă în mod pios realitatea istorică. Numai respectarea cât mai concretă a istoriei poate deschide în icoană, prin rugăciune, posibilitatea unei întâlniri, prin harul Duhului Sfânt, cu cel pe care aceasta îl reprezintă. „Se cuvine — scria Sfântul Patriarh Nichifor împăratului şi împărătesei — să primim preţioasele icoane ale Domnului nostru Iisus Hristos, de vreme ce El a devenit om desăvârşit, dar numai dacă acele icoane sunt pictate cu exactitate istorică, potrivit relatării evanghelice."[25] Aşadar, trăsăturile caracteristice ale sfinţilor vor fi păstrate cu grijă şi numai această fidelitate faţă de realitatea istorică permite iconografiei sfinţilor să fie atât de stabilă. Într-adevăr, nu e vorba doar de a transmite o imagine consacrată prin Tradiţie, ci mai ales de a păstra o legătură directă şi vie cu persoana reprezentată în icoană. De aceea este esenţial ca trăsăturile ei caracteristice să fie transmise atât cât e cu putinţă. Desigur, nu este totdeauna posibil: asemenea vieţilor sfinţilor, trăsăturile lor sunt adesea mai mult sau mai puţin uitate şi greu de reconstituit. În acest caz, asemănarea riscă să nu fie perfectă, mai ales că şi stângăcia pictorului o poate diminua. Totuşi, ea nu poate dispărea cu totul: un minimum ireductibil — care permite menţinerea legăturii cu prototipul icoanei — subzistă întotdeauna. Aşa cum scrie Sfântul Teodor Studitul, „chiar dacă, din cauza imperfecţiunii lucrării, nu putem vedea în icoană o imagine absolut conformă cu originalul, cuvintele noastre nu vor conţine totuşi o răstălmăcire; căci venerarea este arătată icoanei nu fiindcă ea nu seamănă cu prototipul, ci tocmai în măsura în care i se aseamănă"[26]. Altfel spus, ceea ce este esenţial în acest caz nu este minusul de asemănare dintre icoană şi prototip, ci elementul comun. În caz de necesitate, iconograful se poate mărgini la câteva trăsături tipice. Cu toate acestea, în majoritatea cazurilor, fidelitatea faţă de original este atât de mare încât un credincios ortodox îi recunoaşte uşor în icoane pe sfinţii cei mai veneraţi, pentru a nu mai vorbi despre Hristos sau Fecioară. Şi chiar dacă un anumit sfânt îi este necunoscut, el va putea spune întotdeauna cărui ordin de sfinţenie îi aparţine sau dacă este martir, ierarh, călugăr etc.

Biserica Ortodoxă nu a îngăduit niciodată pictarea icoanelor potrivit imaginaţiei pictorului, sau după un model viu, pentru că aşa ceva ar însemna o ruptură totală şi conştientă faţă de prototip; atunci numele purtat de icoană nu ar

mai corespunde persoanei reprezentate şi ar apărea astfel o falsificare evidentă, pe care Biserica nu o poate tolera (deşi încălcarea acestei reguli sau mai degrabă diferite abuzuri s-au produs, din nefericire, destul de frecvent în ultimele secole). În scopul de a evita ficţiunea şi ruptura dintre imagine şi prototip, iconarii se slujesc drept model de icoanele vechi şi de manuale. Vechii iconari cunoşteau chipurile sfinţilor la fel de bine ca pe cele ale oamenilor din jur. Ei le pictau fie pe de rost, fie servindu-se de crochiuri sau portrete. Atunci când o persoană dobândea reputaţia de sfânt, îndată după moartea sa şi mult înainte de canonizarea oficială, sau de aflarea moaştelor, i se picta imaginea pentru a fi răspândită în rândurile poporului credincios[27]. Pe seama acelei persoane se vor fi păstrat tot soiul de informaţii şi mai ales crochiuri sau mărturii ale contemporanilor[28].

Însă, aşa cum ştim, realitatea istorică — chiar atunci când este foarte exactă — nu constituie, de una singură, o icoană. De vreme ce persoana reprezentată este purtătoare a harului divin, se cuvine ca icoana să ne arate şi sfinţenia ei. Altminteri, ea nu ar avea nici un sens. Dacă, reprezentând aspectul uman al Dumnezeului întrupat, icoana nu ne-ar arăta decât realitatea istorică (în felul unei fotografii) ar însemna ca Biserica să-L vadă pe Hristos cu ochii mulţimii necredincioase din jurul Lui. Însă, potrivit comentariului Sfântului Simeon Noul Teolog, cuvintele lui Hristos: „Cine M-a văzut pe Mine, pe Tatăl L-a văzut" (In. 14, 9) nu se adresau decât acelora care, privindu-L pe omul Iisus, Îi contemplau deopotrivă Dumnezeirea. „Într-adevăr, dacă înţelegem această viziune doar în raport cu aspectul trupesc, atunci şi cei care L-au răstignit şi L-au scuipat L-au văzut pe Tatăl; atunci nu ar mai exista nici o diferenţă sau preferinţă între necredincioşi şi credincioşi, de vreme ce toţi au atins, sau măcar vor atinge, această mult râvnită stare de fericire..."[29]

„Hristosul istoric, «Iisus din Nazaret» — aşa cum apărea El în ochii martorilor străini, Hristosul exterior Bisericii este întotdeauna depăşit de plenitudinea revelaţiei acordate adevăraţilor martori, fiilor Bisericii luminaţi de Duhul Sfânt. Cultul umanităţii lui Hristos este străin de tradiţia răsăriteană, sau mai degrabă, această umanitate îndumnezeită ia, în acest spaţiu, forma preaslăvită pe care ucenicii au văzut-o pe muntele Tabor — umanitatea lui Hristos care face vizibilă Dumnezeirea deofiinţă cu Tatăl şi Duhul."[30] Contemplaţia Bisericii se deosebeşte de viziunea profană tocmai prin faptul că ea contemplă în cele vizibile invizibilul, iar în temporal veşnicia — pe care ne-o revelează prin

cultul ei, din care icoana face parte. Asemenea cultului însuşi, icoana este o revelaţie a veşniciei, în timp. Iată de ce, în arta sacră, portretul naturalist al unui om nu poate fi decât un document istoric; el nu poate în nici un caz să înlocuiască imaginea liturgică, icoana.

Spuneam că icoana exprimă experienţa spirituală a sfinţeniei, astfel încât descoperim în ea aceeaşi autenticitate ca şi în transmiterea realităţii istorice; noi „avem împrejurul nostru atâta nor de mărturii“ — potrivit expresiei Sfântului Pavel (Evrei 12, 1) — martori care ne comunică experienţa sanctificării lor: „Trebuie mai degrabă, spune Sfântul Simeon, să socotim că aceste cuvinte relatează lucrurile văzute, în vreme ce termenul conceptual (*noïma*) se cere aplicat gândului din care purcede înţelegerea noastră...“[31]. Într-adevăr, numai trăirea personală a experienţei poate da naştere cuvintelor, formelor, culorilor sau liniilor care se potrivesc realmente cu ceea ce ele exprimă. „Orice om — continuă Sfântul Simeon — care relatează despre ceva, să spunem, de pildă, o casă, un oraş, sau vreun palat (...), sau vreun teatru (...) trebuie mai întâi să-l fi văzut şi cunoscut pe dinăuntru; abia după aceea va putea vorbi în mod convingător. Căci, dacă nu l-a văzut mai înainte, ce ar putea spune de la el însuşi? (...) De vreme ce o persoană nu poate spune sau descrie în nici un fel lucrurile vizibile de pe pământ înainte de a le fi fost martor ocular, cum ar putea avea cineva forţa de a vorbi (...) despre Dumnezeu, despre cele divine, sau chiar despre sfinţii şi slujitorii lui Dumnezeu şi a lor negrăită vedere lăuntrică a lui Dumnezeu? Aceasta din urmă produce inteligibil, în sufletul lor, o putere inexprimabilă, iar cuvântul omenesc nu ne poate spune mai mult, înainte de a fi fost iluminat cu lumina cunoaşterii...“[32]

Schimbarea la Faţă a lui Hristos a avut loc în prezenţa a numai trei martori, trei Apostoli „capabili să primească“ această revelaţie, dar nici chiar ei nu au văzut acea „rază a luminii divine“ decât în măsura posibilităţilor lor (adică în măsura participării lor lăuntrice la această revelaţie). Întâlnim un lucru asemănător în vieţile sfinţilor. Atunci când Sfântul Serafim de Sarov s-a transfigurat în faţa lui Motovilov, el i-a explicat acestuia că nu poate să vadă transfigurarea decât pentru că, într-o anumită măsură, participă el însuşi la ea; şi nu ar fi putut vedea lumina harului dacă nu ar fi fost el însuşi iluminat. Acest fapt explică de ce Tradiţia afirmă că Sfântul Evanghelist Luca a pictat icoanele Fecioarei numai după Cincizecime. În afara acestei „lumini a cunoaşterii“ de care vorbeşte Sfântul Simeon Noul Teolog, fără participarea directă la sancti-

ficare și mărturia concretă, nici o știință, nici o desăvârșire tehnică și nici un talent nu pot fi suficiente. Apostolii înșiși (deși Îl vedeau mereu pe Hristos și credeau în El) nu aveau, înainte ca Duhul Sfânt să Se pogoare asupra lor, nici o experiență directă a sanctificării prin El, neputând prin urmare să o traducă nici în cuvânt, nici în imagine. De aceea, *nici Sfânta Scriptură, nici imaginea* sacră nu puteau să apară decât după Cincizecime. În crearea unei icoane, nimic nu poate înlocui experiența personală și concretă a harului. În lipsa acestei experiențe, poți picta icoane numai transmițând experiența altora. Iată de ce Biserica prescrie, prin vocea Sinoadelor și a ierarhilor săi, pictarea icoanelor așa cum erau ele zugrăvite odinioară de către sfinții iconari: „Zugrăvește în culori, potrivit Tradiției — spune Sfântul Simeon al Tesalonicului — aceasta este adevărata pictură, asemenea Scripturii în cărți, iar harul divin se va odihni peste ea, căci ceea ce înfățișează este sfânt“[33]. „Zugrăvește potrivit Tradiției“, pentru că în Tradiție noi participăm la experiența sfinților iconari ca experiență vie a Bisericii.

Aceste cuvinte — ca și acelea ale Sinodului VII Ecumenic — subliniază participarea imaginii la sfințenia și harul prototipului ei. „Harul lui Dumnezeu se odihnește“ deasupra icoanei dat fiind că „în timpul vieții lor, sfinții erau plini de Duh Sfânt. La fel și după moarte — spune Sfântul Ioan Damaschinul — harul Sfântului Duh rămâne pururea în sufletele lor, în trupurile aflate în morminte, în trăsăturile și sfintele lor chipuri, iar aceasta nu prin fire, ci ca urmare a harului și lucrării divine“[34]. Harul Sfântului Duh rămâne în imaginea care, așa cum spune Synodikon-ul de la Duminica Ortodoxiei (par. 4), „sfințește ochii celor credincioși“ și care tămăduiește bolile duhovnicești și trupești: „Ne închinăm sfântului Tău chip, prin care ne-ai mântuit din robia celui potrivnic“; sau: „Prin chip, Tu ne tămăduiești de rău“[35].

Mijloacele folosite de icoană pentru a transmite această calitate spirituală corespund întru totul stării pe care trebuie să o comunice și pe care Sfinții Părinți asceți o descriu prin cuvinte. E evident că harul divin nu se poate exprima prin nici un mijloc omenesc. Dacă în viață ni se întâmplă să întâlnim un sfânt, nu îi sesizăm sfințenia. „Lumea nu îi vede pe sfinți, tot așa cum cel orb nu zărește lumina.“[36] Sfințenia pe care nu o vedem nu poate fi deci, nici reprezentată; ea nu poate fi descrisă nici prin cuvinte, nici prin imagine, nici pe vreo altă cale omenească. Icoana o poate doar semnala cu ajutorul formelor, al culorilor și liniilor simbolice, printr-un limbaj pictural instituit de Biserică și

strict legat de realismul istoric. De aceea, icoana nu este numai o imagine care reprezintă cutare subiect religios, întrucât un asemenea subiect poate fi reprezentat în diferite moduri. Caracterul specific al icoanei constă mai ales în *modalitatea* reprezentării, adică în mijloacele prin care este descrisă starea sfinţită a persoanei reprezentate.

Liturghia ne spune că în icoana Sfintei Feţe ne prosternăm înaintea chipului Mântuitorului care „străluceşte mai mult ca soarele" şi că cerem să fim „iluminaţi" de chipul lui Hristos (vezi stihirile din 16 august). În acest caz, trebuie ţinut cont de faptul că atunci când Sfânta Scriptură sau Liturghia folosesc comparaţii din lumea sensibilă pentru a ne introduce în domeniul spiritual, acestea nu sunt decât imagini, iar nu descrieri adecvate. Astfel, vorbind despre relatarea evanghelică a Schimbării la Faţă a lui Hristos, Sfântul Ioan Damaschinul motivează comparaţia — inevitabil insuficientă — dintre lumina divină şi lumina soarelui, subliniind că este cu neputinţă să reprezinţi cu mijloace naturale ceea ce este necreat[37]. Altfel spus, lumina materială a soarelui nu poate fi decât o *imagine* a luminii divine necreate, o imagine şi nimic mai mult.

Pe de altă parte, icoana trebuie totuşi să corespundă textelor sacre, care sunt absolut explicite: nu este vorba de o imagine poetică, şi nici de vreo alegorie, ci de o realitate concretă. Realitate care se cere tălmăcită. Dar cum să traduci pictural o atare iluminare, o asemenea lumină „care străluceşte mai mult ca soarele", depăşind, prin urmare, orice mijloc de reprezentare? Prin nişte culori care nu ajung nici pentru a reprezenta lumina naturală a soarelui? Cum ar putea ele traduce o lumină care o depăşeşte pe cea a soarelui?

Atât în scrierile Părinţilor, cât şi în vieţile sfinţilor întâlnim adesea mărturii despre o lumină care iluminează lăuntric chipurile sfinţilor, în momentele lor de supremă slavă, asemenea feţei lui Moisi care strălucea pe când acesta cobora de pe munte, aşa încât trebuia acoperită cu un văl, fiindcă poporul nu îi putea suporta strălucirea (Exod 34, 30; II Cor. 3, 7-8). Icoana traduce acest fenomen luminos prin aureolă, atributul exterior care desemnează cu precizie un fapt bine definit în lumea spirituală. Lumina care străluceşte pe feţele slăvite ale sfinţilor şi care le înconjoară capul (ca parte superioară a trupului lor), are în chip firesc o formă sferică. Vorbind despre transfigurarea Sfântului Serafim de Sarov, Motovilov spune: „Închipuiţi-vă că vedeţi chipul unui om care vă vorbeşte în mijlocul unui soare ale cărui raze strălucesc intens, la ora

amiezei"[38]. Întrucât este desigur imposibil ca o asemenea lumină să fie reprezentată ca atare, singurul mod de a o traduce pictural este acela de a desena un disc, ca o secțiune, să spunem, în acea sferă de lumină. Nu este vorba de a pune o coroană pe creștetul unui sfânt, așa cum se întâmplă uneori în imaginile romanice în care această coroană rămâne oarecum exterioară; este vorba de a semnala strălucirea chipului. Aureola nu este o alegorie, ci expresia simbolică a unei realități autentice și concrete. Ea este atributul indispensabil al icoanei; indispensabil, dar nu și suficient. Într-adevăr, ea poate exprima și altceva decât sfințenia creștină. Adesea, păgânii își aureolau deopotrivă zeii și împărații, fără îndoială pentru a le sublinia originea divină[39]. Așadar, prin ea însăși, aureola nu poate deosebi o icoană de alte imagini: ea nu este decât un atribut iconografic, o expresie exterioară a sfințeniei, o mărturie a luminii[40]. Însă chiar dacă se întâmplă ca aureloa să fie ștearsă, nemaivăzându-se deloc, o icoană rămâne totuși o icoană și se distinge net de orice altă imagine: prin toate formele și culorile, ea ne arată, desigur în mod simbolic, starea interioară a omului al cărui chip „strălucește mai mult ca soarele". Această stare de desăvârșire lăuntrică este până într-acolo inexprimabilă, încât Părinții și autorii ascetici o pot defini numai ca liniște absolută. Totuși, acțiunea acestei iluminări asupra naturii umane și, în special, asupra corpului poate fi descrisă și reprezentată într-o anumită măsură, dar indirect. Sfântul Simeon Noul Teolog a recurs la imaginea focului care se contopește cu fierul. Alți asceți ne-au lăsat descrieri mai concrete: „Atunci când rugăciunea este sfințită prin harul dumnezeiesc (...), sufletul pe de-a-ntregul este atras spre Dumnezeu cu o forță de neînțeles care duce cu sine și trupul (...). În omul născut la o altă viață, nu doar sufletul, nici doar inima, ci carnea însăși se umple de mângâierea unei duhovnicești bucurii: bucuria Dumnezeului Celui viu"[41]. Sau: „Rugăciunea neîncetată și învățătura dumnezeieștii Scripturi deschid ochii duhovnicești ai inimii, care Îl văd pe Împăratul puterilor: atunci apare o mare bucurie, iar dorul de Dumnezeu se aprinde în suflet cu putere; atunci și trupul este deopotrivă înălțat prin lucrarea Duhului, iar omul devine întru totul duhovnicesc"[42].

Altfel spus, atunci când starea obișnuită de risipire, „gândurile și senzațiile provenite din natura căzută" sunt înlocuite în om printr-o rugăciune concentrată, iar omul este iluminat de harul Sfântului Duh, întreaga ființă umană este cumva topită într-un unic elan spre Dumnezeu. Toată natura umană se înalță duhovnicește, iar atunci, potrivit expresiei Sfântului Dionisie pseu-

do-Areopagitul — „tot ce era în el dezordine devine ordine; ceea ce era inform primește o formă, iar viața sa (...) se umple de lumină deplină“[43]. Abia atunci „pacea lui Dumnezeu care covârșește orice minte“ (Fil. 4, 7) rămâne în om, această pace caracterizând prezența Mântuitorului Însuși. „De pe vremea lui Moisi și a lui Ilie — spune Sfântul Macarie cel Mare — atunci când Dumnezeu li Se arăta, o mulțime de trâmbițe și de puteri mergeau înainte, slujind slava Domnului; dar venirea Domnului Însuși se deosebea și se arăta (...) prin pace, liniște și calm. Căci este scris: «va fi adiere de vânt lin și acolo va fi Domnul» (III Regi 19, 12). Aceasta ne arată că prezența Domnului stă în pace și armonie.“[44] Cu toate că rămâne o creatură, omul devine dumnezeu după har. Asemenea sufletului, trupul omului participă deci la viața divină. Această participare nu îl modifică din punct de vedere fizic: „ceea ce vedem nu se schimbă — spune Sfântul Grigorie de Nyssa; un bătrân nu devine adolescent, ridurile nu se șterg. Ceea ce se înnoiește este ființa lăuntrică mânjită de păcat și îmbătrânită în obiceiurile cele rele. Acea ființă se întoarce la nevinovăția copilăriei“[45]. Altfel spus, trupul își păstrează structura și proprietățile biologice, precum și trăsăturile caracteristice aspectului exterior al oricărui om. Nimic nu se pierde, totul este schimbat, iar trupul întreg, contopit cu harul, este străluminat de unirea sa cu Dumnezeu. „Duhul (Sfânt) unindu-Se cu mintea — spune Sfântul Antonie cel Mare — o învață să țină întregul trup, din cap până-n picioare, în ordine: ochii, pentru ca să privească întru curățenie; urechile, pentru ca să audă cu pace (...); limba, pentru ca să nu grăiască decât de bine; mâinile, ca ele să se miște doar pentru a se înălța în rugăciune și a face fapte de milostenie (...); pântecele, pentru a păstra în limitele cuviinței obiceiul mâncării și al băuturii (...); picioarele, pentru ca ele să meargă drept spre voința lui Dumnezeu (...). În acest fel, întregul trup se obișnuiește cu binele și se preschimbă, supunându-se puterii Duhului Sfânt, în așa fel încât sfârșește prin a participa, oarecum, la acele proprietăți ale trupului duhovnicesc pe care va trebui să-l dobândească la învierea drepților.“[46]

Pasajele patristice citate sunt tot atâtea icoane verbale, până și în amănuntele pe care învățătura Sfântului Antonie ni le dezvăluie. De aceea, ele au o importanță capitală pentru subiectul nostru. Icoana ne arată lucrarea harului divin asupra trupului uman — mai ales asupra organelor senzoriale descrise prin cuvintele Sfântului Antonie. Analogia dintre descrierea verbală și imagine este atât de evidentă, încât ne conduce spre o concluzie foarte limpede:

avem în faţă unitatea ontologică dintre experienţa ascetică a Ortodoxiei şi icoana ortodoxă. Icoana ne dezvăluie şi ne transmite tocmai această experienţă şi rezultatul ei, aşa cum sunt ele descrise de către asceţii ortodocşi. Lumea spirituală în care omul a devenit templu al lui Dumnezeu ne este dezvăluită cu ajutorul culorilor, formelor şi liniilor, cu ajutorul realismului simbolic — un limbaj pictural unic în felul său. Ordinea şi pacea lăuntrică despre care vorbesc Sfinţii Părinţi ne sunt transmise prin pacea şi armonia exterioară din icoană: întregul trup al sfântului, toate detaliile, până şi părul sau ridurile, chiar şi veşmintele şi tot ceea ce îl înconjoară — totul este unificat şi condus către suprema armonie. Avem aici manifestarea unei victorii asupra divizării şi haosului interior din om şi, prin om, manifestarea unei victorii asupra divizării şi a haosului dinăuntrul umanităţii şi al lumii.

Aceste detalii cu aspect neobişnuit, în special organele senzoriale pe care le vedem în icoane, aceşti ochi fără strălucire, aceste urechi cu forme uneori bizare, toate acestea nu sunt reprezentate în mod naturalist, dar nu pentru că iconograful nu ar fi putut să le redea aşa cum le vedea în natură, ci pentru că, aici, forma lor naturală nu ar fi corespuns şi nu ar fi avut nici un sens. Rostul lor în icoană nu este de a ne apropia de ceea ce vedem în natură, ci de a ne aminti că suntem în faţa unui trup care resimte ceea ce în mod obişnuit scapă percepţiei: pe lângă percepţia lumii fizice, cea a lumii spirituale. Ilustrative sunt întrebările pe care Sfântul Serafim de Sarov i le punea lui Motovilov în timp ce se transfigura în faţa lui: „Ce vedeţi?", „Ce simţiţi?" etc. Or, lumina văzută de Motovilov, parfumul pe care îl respira, căldura pe care o resimţea nu erau de ordin fizic. În acel moment, simţurile sale percepeau lucrarea harului asupra lumii fizice înconjurătoare. Acest mod ne-naturalist de a reprezenta iconic organele senzoriale exprimă surditatea şi absenţa reacţiei faţă de manifestările lumeşti, impasibilitatea, detaşarea de orice stimul şi, pe de altă parte, receptivitatea faţă de lumea spirituală, dobândită prin sfinţenie. Icoana ortodoxă este expresia imagistică a acestui imn din Sâmbăta Mare: „Tot trupul omenesc să facă linişte (...) şi să se depărteze de orice gând lumesc...". Totul este supus aici armoniei generale care exprimă — o repetăm — pacea şi ordinea, armonia interioară. Căci, în Împărăţia lui Dumnezeu, nu există dezordine. „Dumnezeu este Dumnezeul păcii şi al rânduielii" spune, parafrazându-l pe Sfântul Pavel, o cateheză atribuită Sfântului Simeon Noul Teolog[47].

Prin urmare, icoana ne arată starea slăvită a sfântului, chipul său transfigurat, veşnic. Însă ea este făcută pentru noi: dat fiind tot ce a fost spus, trebuie

să ne fie clar că, prin limbajul ei cifrat, icoana ni se adresează, tot aşa cum pasajele citate din Sfinţii Părinţi nu privesc doar practica ascetică a monahilor, ci pe toţi credincioşii — căci dobândirea harului Duhului Sfânt este scopul oricărui membru al Bisericii. Ca manifestare picturală a experienţei ascetice specifice Ortodoxiei, icoana are o importanţă educativă capitală, şi de altfel în aceasta constă scopul esenţial al artei sacre. Rolul ei ziditor nu constă numai în transmiterea adevărurilor credinţei creştine, ci în formarea omului deplin.

Conţinutul icoanei constituie aşadar o adevărată îndrumare spirituală a vieţii creştine şi în special a rugăciunii: icoana ne arată atitudinea pe care trebuie să o adoptăm în rugăciune, pe de o parte faţă de Dumnezeu şi pe de altă parte faţă de lumea din jur. Rugăciunea este o întrevedere cu Dumnezeu; de aceea ea necesită absenţa patimilor, surditatea şi respingerea stimulilor lumeşti din afară. „Aşadar, fraţilor — spune Sfântul Grigorie Teologul — să nu facem fără curăţie cele sfinte, în chip murdar cele sublime, în chip necinstit cele vrednice şi, pentru a vorbi pe scurt, în chip lumesc cele duhovniceşti (...). La noi, toate sunt duhovniceşti: lucrarea, mişcarea, dorinţa, cuvintele, chiar şi mersul sau hainele, până şi gestul, de vreme ce intelectul (*nous*) cuprinde toate şi modelează omul în toate, potrivit lui Dumnezeu; de aceea şi bucuria noastră este duhovnicească şi solemnă."[48] Aflăm aici tocmai cele pe care icoana ni le arată. Îndrumarea raţională a simţurilor este indispensabilă, pentru că, prin ele, scandalurile pătrund în sufletul omenesc: „Curăţenia inimii omeneşti se strică din pricina mişcării dezordonate a imaginilor care intră şi ies pe calea simţurilor: vederea, auzul, pipăitul, gustul, mirosul, precum şi cuvântul" — spune Sfântul Antonie cel Mare[49]. Pentru a spune astfel, Părinţii socotesc cele cinci simţuri ca pe nişte porţi ale sufletului: „Închide toate porţile sufletului tău, adică simţurile — învaţă Sfântul Isaia — pentru ca nu cumva, prin ele, sufletul să rătăcească în afară şi pentru ca nu cumva cuvintele sau treburile lumeşti să-ţi cotropească sufletul". Rugându-ne înaintea unei icoane, sau doar privind-o, avem în faţa ochilor amintirea constantă a celor spuse de Sfântul Isaia: „Cel ce crede că trupul său va învia în ziua Judecăţii trebuie să-l păstreze nepătat şi liber de orice întinare sau viciu"[50]. Aceasta pentru ca, măcar în timpul rugăciunii, să ne închidem porţile sufletului, străduindu-ne să ne deprindem trupul (aşa cum sfântul din icoană a făcut cu al său) să rămână rânduit în şi prin harul Sfântului Duh: pentru ca ochii noştri „să privească neîntinat", pentru ca urechile noastre să „asculte pacea" etc. şi pentru ca inima noastră

„să nu se hrănească cu gânduri necurate". Prin imagine, Biserica caută astfel să ne ajute, pentru a restaura firea noastră viciată de păcat.

În domeniul ascetic, cel al rugăciunii, Părinții caracterizează experiența spirituală ortodoxă prin imaginea „porții celei strâmte, care conduce spre viață" (Mt. 5, 14). E ca și cum omul ar sta la începutul unui drum care, în loc să se piardă în spațiu, se deschide spre o infinită plenitudine. O poartă către viața divină se deschide astfel în fața creștinului. Asemenea multor altor autori ascetici, Sfântul Macarie cel Mare vorbește astfel despre urcușul duhovnicesc: „Porțile se deschid — spune el — (...) iar omul intră înăuntrul a nenumărate lăcașuri; și pe măsură ce intră, alte porți i se deschid în față (...) iar el sporește: și, pe măsură ce sporește, mereu alte minuni i se arată"[51]. O dată angajat pe calea spre care duce poarta cea strâmtă, omul vede deschizându-se înaintea lui posibilități și perspective nesfârșite, iar calea, departe de a se îngusta, devine din ce în ce mai largă. Dar la început, ea este un simplu punct din inima noastră, acel punct de la care plecând, toată perspectiva noastră trebuie răsturnată. Acesta este sensul cuvântului *metanoia*.

Așadar, icoana este deopotrivă o cale de urmat și un mijloc; ea însăși este o rugăciune, care ne dezvăluie direct, vizibil, acea eliberare de patimi despre care ne vorbesc Părinții; ea ne învață, potrivit expresiei Sfântului Dorothei, să „postim cu ochii"[52]. Și într-adevăr, e imposibil să „postim vizual" înaintea oricărei imagini, fie ea non-figurativă sau pictură cu subiect. Numai icoana ne poate arăta ce înseamnă acest „post al ochilor" și ce ne permite el să dobândim.

Scopul icoanei nu este deci acela de a provoca și nici de a exalta în noi un sentiment uman natural. Ea nu este „mișcătoare", sentimentală. Scopul ei este de a ne orienta către transfigurarea tuturor sentimentelor, dar și a inteligenței și a celorlalte aspecte ale naturii noastre, dezgolindu-le de orice exaltare care nu ar putea fi decât nesănătoasă și stricătoare. Asemenea îndumnezeirii pe care o tălmăcește, ea nu suprimă nimic din ceea ce este omenesc: nici elementul psihologic, nici diferitele caracteristici ale omului din lume. Astfel, icoana unui sfânt nu evită să ne arate activitatea sa pământească, pe care el a transformat-o în lucrare spirituală, fie că este vorba de o lucrare bisericească, precum cea a unui Episcop sau monah, fie de vreo activitate lumească, precum cea a unui prinț, soldat sau medic. Însă, ca și în Evanghelie, toată povara acestor lucrări, gânduri, cunoștințe și sentimente omenești este reprezentată în contact cu lumea divină, iar acest contact purifică totul, mistuind ceea ce

nu poate fi purificat. Fiecare manifestare a naturii umane, fiecare fenomen al vieţii noastre se luminează, se clarifică, primind adevăratul său sens şi loc.

Aşa cum Îl reprezentăm pe Dumnezeu-Omul întru toate asemenea nouă *în afară de păcat*, tot astfel îl înfăţişăm pe sfânt ca pe o persoană eliberată de păcat. Potrivit Sfântului Maxim Mărturisitorul, „precum carnea lui Hristos, şi carnea noastră se eliberează de sub stricăciunea păcatului. Căci, aşa cum, ca Om, Hristos era fără păcat atât în trupul Său cât şi în sufletul Său, tot astfel noi, cei care credem în El şi pe care El ne îmbracă în Duh, putem, prin voinţa noastră, să trăim în El, fără de păcat“[53]. Icoana ne arată trupul unui om „asemenea trupului slavei Sale“ (Fil. 3, 21), un trup eliberat de stricăciunea păcatului şi care „participă, oarecum, la proprietăţile trupului duhovnicesc pe care va trebui să-l primească la învierea drepţilor“.

Arta sacră ortodoxă este expresia vizuală a dogmei transfigurării. Transfigurarea omului este aici înţeleasă şi transmisă ca o realitate obiectivă bine definită, în acord cu învăţătura ortodoxă; ceea ce ni se arată nu este o interpretare individuală, nici o concepţie abstractă, mai mult sau mai puţin deteriorată, ci un adevăr propovăduit de Biserică.

Culorile icoanei traduc culorile corpului uman, dar nu carnaţia naturală a trupului care — după cum am văzut — nu ar putea deloc să acopere sensul icoanei ortodoxe. E vorba de mult mai mult decât de a reda frumuseţea fizică a corpului omenesc. Aici, frumuseţea este puritatea spirituală, frumuseţea interioară, după cum spun cuvintele Sfântului Petru: „podoabă a duhului blând şi liniştit, care este de mare preţ înaintea lui Dumnezeu“ (I Petru 3, 4). Este frumuseţea comuniunii dintre pământ şi cer. Icoana dezvăluie frumuseţea sfântă izvorâtă din Duhul Sfânt, asemănarea divină dobândită de om. În limbajul său specific, ea traduce lucrarea harului care, conform expresiei Sfântului Grigorie Palama „pictează în noi, pentru a spune aşa, asemănarea lui Dumnezeu peste chipul dumnezeiesc, (...) astfel încât să ne prefacem întru asemănarea Sa“[54].

Prin urmare, raţiunea de a fi a icoanei şi valoarea ei nu stau în frumuseţea ei obiectivă, ci în ceea ce ea reprezintă: o imagine a frumuseţii ca asemănare divină.

Se poate înţelege de asemenea faptul că lumina icoanei, care ne luminează, nu este strălucirea firească a chipurilor, redată prin culori; este harul divin, lumina trupului purificat şi fără păcat. Această lumină a trupului sfinţit trebuie să fie înţeleasă nu doar ca un fenomen spiritual, nici ca o simplă apariţie fizică, ci drept o îmbinare a celor două, ca o revelaţie a viitorului trup spiritual[55].

Păstrându-şi particularităţile şi învăluind trupul în chipul cel mai firesc, veşmântul este reprezentat în aşa fel încât să nu mascheze starea preaslăvită a sfântului; el subliniază lucrarea omului şi devine oarecum imagine a veşmântului său de slavă, o „haină a nestricăciunii". Experienţa ascetică, sau mai degrabă rezultatul ei, îşi găseşte şi aici o expresie exterioară în severitatea formelor (cel mai adesea geometrice), în cea a luminilor şi a direcţiei cutelor. Acestea nu mai sunt dezordonate, îşi schimbă aspectul şi primesc o ordine şi un ritm supuse armoniei generale a imaginii. Altfel spus, sanctificarea trupului uman trece asupra veşmântului. Ştim că faptul de a atinge veşmintele lui Hristos, ale Fecioarei, ale Apostolilor, ale sfinţilor aducea tămăduirea credincioşilor. E suficient să ne amintim istoria femeii cu scurgere de sânge din Evanghelie, sau vindecările făcute prin veşmintele Sfântului Pavel (Fapte 19, 12).

Ordinea lăuntrică a omului reprezentată pe icoană se reflectă fireşte în atitudinea şi în mişcările sale: sfinţii nu gesticulează; ei stau rugându-se în faţa lui Dumnezeu, iar mişcările şi chiar atitudinea lor faţă de trup primesc un caracter sacramental, hieratic. În general, ei stau cu faţa, sau pe trei sferturi către privitor. Această trăsătură a caracterizat arta creştină încă de la naşterea ei. Sfântul este prezent aici, în faţa noastră, iar nu undeva în spaţiu; trebuie să-l vedem faţă către faţă, de vreme ce îi adresăm rugăciunea noastră. Aici se află neîndoielnic raţiunea faptului că sfinţii nu sunt aproape niciodată reprezentaţi din profil, decât foarte rar, în compoziţiile complicate, în care sunt orientaţi spre centru. Profilul întrerupe oarecum contactul direct, semănând cu un început de absenţă. Prin urmare, nu sunt reprezentate din profil decât persoanele care nu au atins sfinţenia, precum, de pildă, magii şi păstorii din icoana Naşterii.

Specificul sfinţeniei este acela de a sfinţi ceea ce o înconjoară: îndumnezeirea omului trece asupra ambianţei. Acestea sunt premisele transfigurării cosmice. În şi prin om se realizează şi se manifestă participarea făpturii la viaţa veşnică a Dumnezeirii. Aşa cum făptura a căzut ca urmare a căderii omului, ea se mântuieşte prin îndumnezeirea omului, „căci creaţia a fost supusă deşertăciunii nu din voia ei, ci din cauza celui care a supus-o — cu nădejdea că şi ea se va izbăvi din robia stricăciunii, pentru a fi părtaşă la libertatea măririi fiilor lui Dumnezeu" (Rom. 8, 20-21). Deţinem o indicaţie care marchează începutul restabilirii unităţii făpturii căzute: este şederea lui Hristos în pustie: „şi era împreună cu fiarele şi îngerii Îi slujeau" (Mc. 1, 13). În Dumnezeu-

Omul Iisus Hristos se reunesc făpturile cereşti şi făpturile pământeşti menite să devină „făptură nouă“. Acest gând al unificării întru pacea întregii făpturi străbate, în chip făţiş, toată iconografia ortodoxă[56]. Unirea în Dumnezeu a tuturor făpturilor, începând cu îngerii şi până la creaturile inferioare, iată viitorul univers restaurat care, în icoană, se opune discordiei generale, adică împărăţiei stăpânitorului acestei lumi. Armonia şi pacea restabilite, Biserica răspândită în întreaga lume — iată gândul de căpătâi al artei sacre ortodoxe, gând care domină deopotrivă arhitectura şi pictura[57]. Iată de ce observăm, în icoană, că tot ceea ce îl înconjoară pe sfânt capătă altă înfăţişare. Lumea care îl înconjoară pe om — ca purtător şi vestitor al revelaţiei divine — se transformă aici în imagine a lumii viitoare, transfigurate şi înnoite: totul îşi pierde aspectul obişnuit de dezordine, toate intră într-o ordine armonioasă: oamenii, peisajul, animalele, arhitectura. Tot ceea ce îl înconjoară pe sfânt se supune, dimpreună cu acesta, unei ordini ritmice, totul reflectă prezenţa divină, apropiindu-se — şi apropiindu-ne — de Dumnezeu. Pământul, lumea vegetală, cea animală sunt reprezentate nu pentru a ne apropia de ceea ce vedem mereu în jurul nostru, adică de lumea căzută în starea ei de stricăciune, ci pentru a ne dezvălui participarea acestei lumi la îndumnezeirea omului. Lucrarea sfinţeniei asupra întregii lumi create şi mai ales asupra fiarelor sălbatice este o trăsătură care caracterizează adesea vieţile sfinţilor[58]. Epifanie, ucenicul şi biograful Sfântului Serghie de Radonej, comentează astfel atitudinea sălbaticiunilor feroce faţă de sfânt: „Nimeni să nu se mire ştiind că, atunci când Dumnezeu locuieşte într-un om şi Duhul Sfânt Se odihneşte întru el, toate i se supun aceluia, precum lui Adam înainte de cădere, pe când Adam vieţuia de unul singur în pustie“. Povestea vieţii Sfântului Isaac Sirul ne spune că animalele care veneau la el simţeau parfumul pe care îl exhala Adam înainte de a cădea. De aceea, atunci când animalele sunt reprezentate într-o icoană, ele au un aspect neobişnuit: îşi păstrează trăsăturile caracteristice fiecărei specii, dar îşi pierd înfăţişarea curentă. Dacă nu am înţelege limbajul iconarilor, care fac aici aluzie la misterul paradisiac (inaccesibil nouă pentru moment), aceasta ar putea să ne apară ca o ciudăţenie sau ca o stângăcie.

În ce priveşte arhitectura reprezentată în icoane, aceasta se supune armoniei generale, dar joacă un rol oarecum special. Precum peisajul, ea precizează locul unde se desfăşoară evenimentul: o biserică, o casă, un oraş. Însă edificiul (precum, să spunem, peştera Naşterii sau cea a Învierii) nu închide niciodată

scena, slujindu-i doar ca fundal, astfel încât ea să nu se petreacă *în interiorul* edificiului, ci *în fața* acestuia. Aceasta pentru că sensul însuşi al evenimentelor arătate în icoane nu se limitează la locul lor istoric, tot aşa cum manifestarea lor în timp depăşeşte clipa în care se petrec. Abia din secolul XVII, sub influența artei occidentale, iconarii au început să reprezinte scene care se petrec în interiorul unui edificiu. Prin sensul general al icoanei şi prin compoziție, arhitectura este astfel legată de figurile umane, dar legătura logică lipseşte uneori cu desăvârşire. Dacă am compara felul de a reprezenta iconic trupul uman şi maniera de a reda arhitectura, am constata o mare diferență: deşi figurat într-un chip deloc naturalist, corpul uman este totuşi (cu foarte rare excepții) perfect logic, toate fiind la locul lor. Acelaşi lucru se poate spune despre veşminte: felul în care sunt tratate, sau în care se ordonează pliurile, este întru totul logic. Însă, cel mai adesea, arhitectura desfide orice logică umană, atât în formele, cât şi în detaliile ei. Dacă punctul ei de plecare este dat de formele arhitecturale reale, proporțiile sunt cu totul neglijate; porțile şi ferestrele nu sunt la locul lor fiind, de altfel, cu totul inutilizabile, din cauza dimensiunii lor în raport cu personajele etc. Opinia curentă vede în arhitectura din icoane o îngrămădire de forme antice şi bizantine datorată ataşamentului orb al iconarilor față de aceste forme, care ne sunt astăzi cu totul neînțelese. Însă adevăratul sens al fenomenului constă în faptul că acțiunea reprezentată transcende logica raționalistă a oamenilor şi legile vieții terestre. Arhitectura (fie ea antică, bizantină sau rusească) este acel element al icoanei care poate fi arătat cel mai lesne. Ea este alcătuită cu o anumită, picturală, „nebunie întru Hristos", în totală contradicție cu „forța gravitației". Sistematic, această fantezie arhitecturală deconcertează rațiunea, o aşează la locul ei şi subliniază caracterul meta-logic al credinței[59].

Caracterul straniu şi neobişnuit al icoanei este identic cu acela al Evangheliei. Căci Evanghelia este o veritabilă provocare față de orice ordine, față de toată înțelepciunea din lume. „Pierde-voi înțelepciunea înțelepților şi ştiința celor învățați voi nimici-o" — spune Domnul, prin gura unuia dintre Profeții Săi, pe care îl citează Sfântul Pavel (I Cor. 1, 19). Evanghelia ne cheamă la viața în Hristos, pe care icoana o descrie. De aceea, ea foloseşte uneori forme neobişnuite sau şocante, tot astfel cum sfințenia pretinde adesea formule extreme, care par o nebunie în ochii lumii, precum sfințenia nebunilor întru Hristos. „Se spune că sunt nebun, spunea unul dintre ei, dar fără nebunie nu

se intră în Împărăţia lui Dumnezeu (...). Pentru a trăi după Evanghelie, trebuie să te faci nebun. Atâta vreme cât oamenii vor fi rezonabili şi potoliţi, Împărăţia lui Dumnezeu nu va veni pe pământ."[60] Nebunia întru Hristos şi formele câteodată provocatoare ale icoanei exprimă aceeaşi realitate evanghelică. Perspectiva evanghelică o răstoarnă pe cea a lumii. Iar universul pe care ni-l arată icoana este acela în care domnesc nu categoriile raţionale, nu morala umană, ci harul divin. De aici, hieratismul icoanei, simplitatea, maiestatea şi calmul ei; de aici, ritmul liniilor şi bucuria culorilor sale. În ea se răsfrâng efortul ascezei şi bucuria izbândei. Ea este suferinţa care se transformă în „bucuria Dumnezeului Celui viu", noua ordine dinlăuntrul unei creaţii înnoite.

Lumea pe care o vedem în icoane nu seamănă deci cu banalitatea cotidiană. Lumina divină pătrunde pretutindeni şi de aceea, personajele sau obiectele nu sunt luminate dintr-o parte sau alta, de către o sursă de lumină; ele nu proiectează umbre, fiindcă aşa ceva nu există în Împărăţia lui Dumnezeu, unde toate se scaldă în lumină. În limbajul tehnic al iconarilor, fondul însuşi al icoanei se numeşte „lumină". Vom vorbi despre aceasta mai târziu.

Am căutat să arătăm în expunerea noastră că, după cum simbolismul primelor veacuri creştine era limbajul comun al Bisericii, tot astfel, icoana este un limbaj comun pentru ansamblul Bisericii, pentru că ea exprimă învăţătura ortodoxă sobornicească, experienţa obştească a dreptei credinţe şi Liturghia ortodoxă de pretutindeni. Imaginea sacră a exprimat întotdeauna revelaţia prin Biserică, comunicând-o sub formă vizuală poporului credincios, aducând-o înaintea ochilor lui, ca un răspuns al întrebărilor, o învăţătură şi o călăuzire, ca o datorie de împlinit, ca o prefigurare şi ca o sămânţă a Împărăţiei lui Dumnezeu. Pentru a spune astfel, revelaţia divină şi receptarea ei de către om sunt o singură acţiune cu două sensuri. Apocalipsa şi gnoza — calea revelaţiei şi cea a cunoaşterii — îşi corespund reciproc: Dumnezeu Se coboară şi Se revelează omului; omul Îi răspunde lui Dumnezeu, înălţându-se şi potrivindu-şi viaţa pe măsura revelaţiei primite. În imagine, el primeşte revelaţia şi, prin imagine, el răspunde acestei revelaţii, în măsura în care participă la ea. Altfel spus, icoana este o mărturie vizibilă atât despre coborârea lui Dumnezeu către om, cât şi despre elanul omului către Dumnezeu. Dacă cuvântul şi cântarea bisericească ne sfinţesc sufletul prin auz, imaginea îl sfinţeşte cu ajutorul vederii, primul dintre simţuri, potrivit Părinţilor. „Luminătorul trupului este ochiul — spune Domnul nostru — de va fi ochiul tău curat, tot trupul tău

va fi luminat" (Mt. 6, 22). Prin cuvânt şi prin imagine, Liturghia ne sfinţeşte simţurile. Expresie a chipului şi asemănării divine restabilite în om, icoana este, în cadrul cultului, un element dinamic şi constructiv[61]. De aceea, conform hotărârii Sinodului VII Ecumenic, Biserica porunceşte ca icoanele să fie puse, asemenea sfintei cruci, ca un izvor de viaţă, în toate bisericile lui Dumnezeu; pe vasele şi pe veşmintele sfinte, pe ziduri, pe lemn, în case şi în toate locurile publice. Asta pentru că icoana este văzută ca unul dintre mijloacele care pot şi trebuie să permită realizarea vocaţiei noastre — de a dobândi asemănarea cu Prototipul divin, împlinind în toată viaţa noastră ceea ce ne-a fost revelat şi transmis prin Dumnezeu-Omul. Sfinţii nu sunt numeroşi, însă sfinţenia este o datorie a tuturor oamenilor, iar icoanele sunt aşezate pretutindeni ca un model al acestei sfinţenii, ca o revelaţie a sfinţeniei lumii viitoare, ca un plan şi un proiect al transfigurării cosmice. Pe de altă parte, după cum harul primit de sfinţi în timpul vieţii rămâne mereu în icoanele lor[62], aceste icoane sunt puse peste tot pentru a sfinţi lumea cu harul ce le este propriu. Icoanele sunt ca nişte jaloane pe drumul către creaţia înnoită, aşa încât, după cum spune Sfântul Pavel, „privind slava Domnului ne prefacem în chip" (II Cor. 3, 18).

Oamenii care au cunoscut, din experienţă, sfinţirea, au creat imagini care corespund acesteia şi care constituie realmente — după cuvintele Sfântului Ioan Damaschinul — „o revelaţie şi o vădire a celor ascunse", tot aşa cum, odinioară, tabernacolul construit după indicaţiile lui Moisi dezvăluia ceea ce îi fusese revelat pe munte. Nu numai că aceste imagini îi descoperă omului un univers transfigurat, dar îi şi permit să participe la acesta. Se poate spune că icoana este pictată după natură, dar cu ajutorul simbolurilor, fiindcă natura pe care o înfăţişează nu poate fi reprezentată nemijlocit. Este lumea ce ne va fi dezvăluită pe deplin abia la A Doua Venire a Domnului.

Am expus până aici conţinutul icoanei ca expresie a dogmei şi ca fruct al experienţei spirituale ortodoxe, de-a lungul perioadei hristologice din istoria Bisericii; un conţinut pus în lumină de către Părinţi şi Sinoade, mai ales prin dogma venerării icoanelor.

Ne vom opri acum, pe scurt, asupra felului în care s-a dezvoltat şi s-a precizat conţinutul icoanei (în limbajul pictural clasic) şi vom studia rolul jucat de icoană în cursul veacurilor care au urmat, până în epoca noastră.

10
Perioada post-iconoclastă

Este semnificativ faptul că, în istoria Bisericii, lupta pentru imagine se situează la limita dintre două perioade care au formulat, fiecare, câte un aspect diferit al dogmei Întrupării; între aceste două perioade, dogma venerării icoanelor apare ca o piatră de hotar, orientată deopotrivă spre cele două laturi care asigură unitatea îndoitei lor învăţături.

Toată perioada Sinoadelor Ecumenice este o perioadă esenţialmente hristologică: ea precizează învăţătura ortodoxă despre Persoana lui Hristos, ca Dumnezeu şi Om. În cursul acestei epoci, icoana, care face corp comun cu ansamblul teologiei hristologice, mărturiseşte, înainte de orice, faptul Întrupării: Biserica îşi afirmă învăţătura atât prin cuvânt, cât şi prin imagine.

Perioada următoare, care se întinde din secolul IX până prin secolul XVI este o perioadă pneumatologică. Chestiunea centrală în jurul căreia gravitează ereziile şi învăţătura Bisericii va fi acum cea a Sfântului Duh şi a lucrării Sale în om, ca urmare a Întrupării. De-a lungul acestei perioade, Biserica mărturiseşte mai ales că „Dumnezeu S-a făcut Om" pentru ca „omul să devină dumnezeu", iar icoana — în deplină convergenţă cu teologia şi Liturghia — priveşte în special fructul Întrupării, adică îndumnezeirea omului. Cu o precizie crescândă, ea propune lumii imaginea omului devenit dumnezeu după har. Atunci se va dezvolta, cu precădere, o formă deja clasică a artei sacre şi se vor împlini promisiunile artei creştine din primele veacuri. Asistăm la totala împlinire a artei bisericeşti, la o înflorire extraordinară, legată de marea înflorire a sfinţeniei (mai cu seamă de tip monastic), dar şi la avântul teologiei. Decorarea bisericilor adoptă acum forme definitive, transformându-se într-un sistem dogmatic exact şi precis.

Noi popoare se creştinează şi mai cu seamă slavii. Ele participă la elaborarea acestui limbaj clasic, fiecare zămislind propriul său tip de sfinţenie şi tipul

său specific de icoană. Astfel, arta Bisericii în forma ei clasică atinge o foarte mare varietate şi o excepţională bogăţie.

Victoria asupra iconoclasmului, Triumful Ortodoxiei proclamat la Sinodul din 843, nu a semnificat dispariţia ereziei. „Iconoclaştii convinşi, care îşi vor dovedi convingerea obstinându-se să-şi menţină opiniile şi după moartea ultimului bazileu iconoclast, par să fi fost la fel de numeroşi în jumătatea de veac care a urmat restabilirii oficiale a imaginilor religioase."[1] În această perioadă, situaţia Bisericii din Constantinopol a fost dificilă, nu doar din pricina forţei iconoclaştilor, ci şi datorită disensiunilor inter-ortodoxe referitoare la aceştia. Sfântul Patriarh Metodie era un om binevoitor şi indulgent. Însă numeroşi ortodocşi aveau o atitudine cu mult mai intransigentă. Patriarhul încerca să nu le încredinţeze posturi însemnate, pentru a nu îi irita pe iconoclaşti şi a nu agrava şi mai mult conflictul, prin „martirizarea" lor. Acest fapt i-a atras însă criticile vehemente ale extremiştilor — mai ales din partea călugărilor de la Studion — a căror opoziţie a căpătat o asemenea forţă, încât Patriarhul s-a văzut obligat să-i excomunice. Conflictul creat de această excomunicare a antrenat dificultăţi atât de mari încât, după moartea lui Metodie (14 iunie 847), împărăteasa Teodora nu a numit noul Patriarh printr-un Sinod local, ci l-a desemnat ca Patriarh, din proprie iniţiativă, pe fiul împăratului Mihail I, Niceta (cu numele monahal de Ignatie). În timpul patriarhatului lui Niceta, extremiştii au ocupat toate posturile de conducere, excomunicarea studiţilor a fost anulată iar, în schimb, anumiţi moderaţi au fost la rândul lor excomunicaţi. Iconoclaştii şi-au refăcut forţele. Totodată, evenimentele care au urmat au modificat cursul luptei Bisericii împotriva ereticilor. Împărăteasa Teodora a fost trimisă într-o mănăstire, iar Mihail III a devenit împărat. Sfântul Ignatie a renunţat la patriarhat. A fost ales un nou Patriarh — Sfântul Fotie[2]. Ambii Patriarhi au ocupat succesiv Scaunul patriarhal, în câte două rânduri[3]. Desigur că aceste schimbări de Patriarhi, pricinuite de conflictele interne ale Bisericii, nu au contribuit la normalizarea vieţii acesteia în epoca respectivă.

La sfârşitul epocii Sinoadelor Ecumenice (care formulaseră dogmele despre Întruparea Cuvântului) Sfântul Fotie inaugurează o nouă epocă în lupta pentru adevărata învăţătură a Bisericii. De acum înainte, această luptă se va concentra mai ales asupra adevărurilor legate de misterul Cincizecimii, de Sfântul Duh, de har, de fiinţa Bisericii... Altfel spus, dacă în cursul perioadei Sinoadelor Ecumenice a fost descoperită iconomia Celei de-a doua Persoane

a Sfintei Treimi, noua perioadă asistă la orientarea gândirii teologice şi a artelor mai ales către revelarea iconomiei Celui de-al treilea Ipostas divin. Această schimbare, care a fost, sub numeroase aspecte, decisivă pentru calea pe care avea să păşească Biserica şi arta sa, poartă amprenta marelui ierarh mărturisitor care a fost Sfântul Fotie[4]. Personalitatea excepţională a acestui Patriarh şi activitatea lui marchează viaţa, gândirea şi arta Bisericii nu doar în epoca respectivă, ci şi mult după aceea. „A fost, ca să spunem aşa, centrul mişcării literare şi intelectuale din a doua jumătate a secolului IX (...). Educaţia sa era variată, iar cunoştinţele considerabile, nu doar în domeniul teologiei, ci şi în cel al gramaticii, filosofiei, ştiinţelor naturii, dreptului şi medicinei"[5]. Patriarhului Fotie — „umanist şi inspirator al «renaşterii» din secolul IX"[6] — îi revine principalul merit în prăbuşirea definitivă a iconoclasmului.

Sfântul Fotie avea atuuri excepţionale în lupta contra ereziei: aparţinea unei familii de mărturisitori ai Ortodoxiei (el însuşi, tatăl şi unchiul fuseseră anatemizaţi de către iconoclaşti) şi, combinând o formaţie teoretică solidă cu o tactică suplă şi impecabilă, vedea bine calea ce trebuia să-l conducă la victoria asupra ereziei. Pentru a lupta împotriva argumentelor iconoclaste, el a reorganizat academia. În vremea Sfântului Patriarh Ignatie domnise un anumit obscurantism, de vreme ce se credea că ştiinţele — cărora iconoclaştii li se dedicau cu atâta zel — erau cu mult mai puţin importante decât pietatea. Dimpotrivă, Patriarhul Fotie considera că tocmai aceasta din urmă este insuficientă şi vedea în dobândirea ştiinţei unul dintre principalele mijloace de luptă împotriva ereziei. În fruntea academiei a fost aşezat un prieten intim al Patriarhului, Constantin (Chiril), viitorul apostol al slavilor. Încă de la primul său patriarhat, Sfântul Fotie a reunit savanţii şi artiştii, începând restaurarea picturilor din biserici. De numele lui este legată renaşterea artei din secolul IX, care a cunoscut un avânt cu totul remarcabil în cursul celui de-al doilea patriarhat[7].

În raport cu iconoclasmul, poziţia Sfântului Fotie era una de absolută intransigenţă. Asemenea Părinţilor de la Sinodul VII Ecumenic, el vedea în această erezie negarea dogmei centrale a creştinismului. În scrisoarea sa către Mihail, regele Bulgariei, îi numeşte pe iconoclaşti „hristomahi şi mai răi decât evreii"[8]. „Voi (iconoclaştii), spune el în altă parte, zămisliţi în duhul vostru un război neîmpăcat împotriva lui Hristos, pe care îl purtaţi nu atât nemijlocit, cât prin mijlocirea icoanei."[9] Asemenea Părinţilor de la Sinodul VII Ecumenic, el vede în icoană o analogie a Sfintei Scripturi, precizând şi dezvoltând

această idee. Fotie notează primatul văzului asupra auzului (primat subliniat în mod tradițional de către scrierile patristice) și subliniază cu forță importanța învățăturii cu ajutorul icoanelor. Cel care l-ar respinge, a refuzat deja învățătura Sfintei Scripturi. A venera icoana înseamnă a înțelege corect Sfânta Scriptură și viceversa[10].

Activitatea anti-iconoclastă și gândirea Sfântului Fotie se reflectă, direct sau indirect, atât în obiectivele Sinoadelor din secolul IX, în deciziile și hotărârile acestora, cât și în orientarea generală a gândirii teologice. Astfel, Sinodul Unu/Doi (859/861) — care a avut loc în vremea patriarhatului său, cu participarea legaților romani — a fost convocat în scopul unei noi condamnări solemne a ereziei[11]. Actele acestui Sinod au fost arse la Sinodul din 869-870 și din nefericire nu cunoaștem, ca atare, nimic din ce s-a spus acolo cu privire la iconoclasm.

Sinodul din 869-870, din vremea Sfântului Patriarh Ignatie, a fost îndreptat împotriva Patriarhului Fotie și a revenit asupra problemei iconoclaste. Problema a fost pusă din inițiativa împăratului Vasile I. Erezia a fost din nou condamnată, iar reprezentanții ei contemporani, în frunte cu Teodor Crithinas, au fost anatemizați. La Sinod, s-a dat citire mesajului Papei Nicolae I, din care al șaselea paragraf era îndreptat împotriva iconoclasmului. „În ceea ce privește sfintele și preacinstitele icoane ale Domnului nostru, ale Maicii Sale și ale tuturor sfinților începând cu Abel, se cuvine să păstrăm neschimbat ceea ce Sfânta Biserică a recunoscut în toate vremurile și în toată lumea și ceea ce Papii au poruncit sau prescris în acest sens. Îl anatemizăm pe Ioan, fost Patriarh de Constantinopol și pe partizanii acestuia, care susțin că icoanele trebuie distruse și călcate în picioare."[12] După cum se vede, textul nu prezintă interes din punct de vedere teologic.

De la reforma gregoriană încoace, Sinodul din 869-870 (la care, mai ales Biserica Romei, îl confirma pe cel din 843, adică Triumful Ortodoxiei) este considerat la Roma drept al VIII-lea Sinod Ecumenic. Biserica Ortodoxă nu a cunoscut acest Sinod (care îl condamna pe Sfântul Fotie) și, prin urmare, deciziile lui nu au nici o valoare oficială. Totuși, acest Sinod era în principiu ortodox și cel de-al treilea Canon al său — legat de arta sacră — prezintă un mare interes pentru noi. Ne oprim puțin asupra lui, fiindcă exprimă orientarea gândirii teologice referitoare la imagine, în contextul general al epocii de după iconoclasm. Iată textul acestui Canon: „Poruncim venerarea sfintei icoane a Domnului nostru Iisus Hristos deopotrivă cu cartea Evangheliilor. Într-ade-

văr, aşa cum prin silabele ce o alcătuiesc pe aceasta ne aflăm mântuirea, tot astfel cei învăţaţi sau neştiutori sunt părtaşi ai moştenirii, prin culorile icoanelor. Ceea ce cuvintele vestesc prin silabe se arată prin culorile picturii. Dacă cineva nu venerează icoana Mântuitorului Hristos, nici să nu-I vadă chipul la cea de A Doua Venire. Tot aşa venerăm şi cinstim icoana Prea Curatei Sale Maici, pe cele ale sfinţilor îngeri zugrăviţi aşa cum îi înfăţişează cuvintele Sfintei Scripturi, şi pe deasupra, pe cele ale tuturor sfinţilor. Cine nu face aceasta, să fie anatema"[13]. După cum vedem, regula reprezintă de fapt o reluare prescurtată a principiilor esenţiale expuse în hotărârea Sinodului VII Ecumenic. Trebuie totuşi notate două particularităţi. Mai întâi, afirmaţia Sinodului, potrivit căreia imaginea este utilă atât învăţaţilor cât şi neştiutorilor, importanţa ei fiind aceeaşi pentru toţi membrii Bisericii, indiferent de nivelul lor cultural. Se poate presupune că această declaraţie a unui Sinod atât de important pentru Apus era îndreptată împotriva ideii de imagine ca „Biblie a celor neştiutori". După cum se ştie, ideea Sfântului Grigorie cel Mare: „Imaginea este pentru cei analfabeţi, ceea ce Sfânta Scriptură este pentru cei învăţaţi" a făcut carieră în Occident. Chiar şi faptul că Biserica Romei a recunoscut Sinodul din 869-870 ca pe „al VIII-lea Sinod Ecumenic" nu a zguduit această concepţie, parţial admisă până în prezent[14]. În ce priveşte Orientul ortodox, o asemenea concepţie despre imagine nu a părut niciodată suficientă. „După cum fiecare om, oricât ar fi de desăvârşit, are nevoie de cartea Evangheliei, tot aşa se întâmplă şi cu imaginea care îi corespunde" — scria Sfântul Teodor Studitul[15].

Canonul al treilea se exprimă foarte ferm: „Dacă cineva nu venerează icoana Mântuitorului Hristos, nici să nu-I vadă chipul la cea de A Doua Venire". Fraza este interesantă întrucât traduce esenţialmente adevărul fundamental al cinstirii icoanelor, aşa cum îl exprima, în alţi termeni, hotărârea Sinodului Ecumenic: „Cel care venerează icoana, venerează ipostasul celui reprezentat pe ea"[16]. Însă aici, adevărul acesta este exprimat într-un mod mai concret şi mai imperativ; astfel, caracterul general-iconoclast al afirmaţiei primeşte o clară orientare eshatologică. În acest fel, ea corespunde hotărârii Sinodului VII, care subliniază, cu mai puţină pregnanţă, e adevărat, aspectul eshatologic al icoanei, referindu-se la profeţia lui Sofonie (3, 14-15). „Vederea lui Hristos la A Doua Sa Venire presupune mărturisirea Primei Sale Veniri şi venerarea imaginii Persoanei Sale, care o mărturiseşte. Şi viceversa: venerarea imaginii este o arvună şi o condiţie a vederii lui Hristos în slava celei de A Doua Ve-

niri. Altfel spus, cultul icoanelor ar trebui să fie, oarecum, un început al vederii lui Dumnezeu"[17], începutul unei vederi față către față. Să amintim aici cel de-al doilea tropar de la glasul IV al Canonului Sfintei Mahrame (16 august): „Oarecând Moisi, cerându-Ți, a putut vedea slava dumnezeiască pe întuneric, din spate; iar acum, noul Israel Te vede limpede, Izbăvitorule, față către față". Icoana nu ne învață numai anumite lucruri despre Dumnezeu: ea ne face să-L cunoaștem pe Dumnezeu Însuși. În icoana lui Hristos, contemplăm Persoana Sa divină întru slava cu care Se va întoarce, adică Chipul Său transfigurat și preaslăvit.

Al treilea Canon al Sinodului conchide prin a arăta că, în icoane, o înfățișăm de asemenea pe Maica Domnului, pe îngeri și pe sfinți. Deoarece, asemenea imaginii lui Hristos, cea a unui sfânt — și în primul rând cea a Maicii Domnului — reprezintă, în ochii Sinodului, prefigurarea vizibilă a viitorului: a Împărăției eshatologice a lui Hristos, ca manifestare a slavei Sale în om. „Și slava pe care Tu Mi-ai dat-o, le-am dat-o lor" (In. 17, 22). „Știm că dacă El Se va arăta, noi vom fi asemenea Lui, fiindcă Îl vom vedea cum este" (I In. 3, 2). „Această viziune a feței luminoase a lui Dumnezeu întoarsă către fiecare — viziunea lui Hristos transfigurat — își găsește temeiul teologic în doctrina Sfântului Grigorie Palama și în definițiile Sinoadelor din secolul XIV despre natură și har."[18] Așa cum vom vedea, ea va fi temeiul teologic al conținutului iconic. În secolul XIX, Mitropolitul Filaret al Moscovei va aplica icoanei lui Hristos cuvintele Sfântului Pavel: „Iar noi toți, privind ca în oglindă, cu fața descoperită, slava Domnului, ne prefacem în același chip, din slavă în slavă, ca de la Duhul Domnului" (II Cor. 3, 18) — pe care le comentează astfel: „Observați că nu vorbește numai despre el, ci despre *toți*; prin urmare, nu se referă la un privilegiu special al omului inspirat de Dumnezeu, ci la o lucrare și o stare ce sunt accesibile multora și chiar, într-o anumită măsură, *tuturora*. «*Noi toți* — spune el — *privind, cu fața descoperită slava Domnului*, vedem, adică, nu doar chipul lui Iisus Hristos, ci și *slava* Lui (...)». Nu contemplăm asemenea unor spectatori pasivi, ci ne întindem ca o oglindă sufletul spre chipul luminos al lui Iisus Hristos, pentru a-I primi lumina și *noi înșine ne prefacem în același chip*, străduindu-ne neîncetat să creștem întru asemănarea chipului lui Iisus Hristos"[19].

Sinodul din 869-870 nu s-a limitat la a-l înlătura pe Patriarhul Fotie; au fost totodată ridicate obstacole pentru a zădărnici acțiunile lui în scopul restabilirii și al răspândirii artei sacre. Într-adevăr, oamenii pe care îi reunise în ju-

rul său au fost puşi în situaţia de a nu-i mai putea continua opera; iar icoana nu deţine oare o semnificaţie care interzice persoanelor anatemizate — şi prin urmare lipsite de dreptul de a mai învăţa în Biserică — să o mai picteze?[20]

Lupta Sfântului Fotie împotriva iconoclasmului a atins apogeul la Sinodul din 879-880, când cel de-al doilea Sinod de la Niceea a fost recunoscut ca fiind al VII-lea Sinod Ecumenic. El fusese deja recunoscut ca atare de Sinoadele din 867 şi 869-870. Totuşi, Biserica Romei continua să nu recunoască decât şase Sinoade Ecumenice[21]. Cu toate acestea, la insistenţele Patriarhului Fotie, în 879-880, legaţii Papei au adoptat fără rezerve această recunoaştere şi i-au ameninţat cu anatema pe toţi cei care nu ar fi recunoscut în acel Sinod cel de-al VII-lea Sinod Ecumenic[22]. Potrivit Abatelui F. Dvornik, la acest Sinod, Patriarhul Fotie a fost cel care a condus Biserica Romei spre unitatea cu Biserica Ortodoxă[23].

Domeniul în care mărturia Patriarhului Fotie s-a dovedit esenţială a fost lupta împotriva erorii lui „Filioque", interpolare făcută în Crez care — aşa cum se ştie — a fost introdusă, pe la acea vreme, în mai multe regiuni apusene. Misionarii latini insistau asupra acestui punct în Bulgaria recent convertită. Una dintre problemele dogmatice ridicate la Sinodul din 879-880 privea tocmai respectivul adaos (căruia îi fusese deja consacrat Sinodul convocat de Sfântul Fotie în 867). Sinodul a proclamat imuabilitatea Crezului Niceo-constantinopolitan, rămas fără „Filioque". „Dacă cineva, ajuns pe culmea absurdităţii, (...) îndrăzneşte să formuleze vreun alt Simbol de credinţă fie adăugând, fie scoţând ceva din Simbolul pe care ni l-au încredinţat Părinţii Sfântului Sinod Ecumenic de la Niceea (...) să fie anatema." Legaţii Papei nu au ridicat nici o obiecţie împotriva acestei hotărâri a Sinodului, pe care au semnat-o, împreună cu ceilalţi participanţi[24].

În lupta împotriva iconoclasmului, recunoaşterea Sinodului Niceea II ca al VII-lea Sinod Ecumenic nu constituia doar un act de mare importanţă formală; ea reprezenta o lovitură decisivă dată iconoclasmului. De acum înainte, acesta era definitiv şi ireversibil condamnat ca erezie de către ansamblul Bisericii. Dogma venerării icoanelor era astfel recunoscută ca unul dintre adevărurile fundamentale ale creştinismului, imaginea însăşi fiind confirmată ca mărturie a Întrupării, ca mijloc de cunoaştere a lui Dumnezeu şi de comuniune cu El.

Am vorbit deja despre reacţia Apusului faţă de criza iconoclastă bizantină. Ni se pare necesar, totuşi, să ne completăm expunerea în lumina atitudinii adoptate, la acea vreme, faţă de problema aceasta.

Ca şi în perioada iconoclastă, Biserica Apusului a continuat să susţină cu autoritatea ei poziţia ortodoxă a Bisericii Răsăritului. Şi cu toate acestea, nici venerarea icoanei, nici semnificaţia acesteia nu au pătruns profund în conştiinţa Bisericii apusene. Potrivit unui teolog romano-catolic din vremea noastră, în Bizanţ „luptele doctrinare sunt cele care au condus — ca nişte veritabile etape ale evoluţiei dogmatice — la precizarea şi aprofundarea acestei învăţături. Apusul, care nu a cunoscut asemenea lupte, nu le-a acordat mare atenţie şi nu a văzut în ele o adevărată evoluţie dogmatică, ci o simplă măsură disciplinară de aprobare a cultului imaginilor, fără a-i sesiza realmente implicaţiile doctrinare"[25]. Faptul este real: Apusul nu a văzut în icoană ceea ce vedea în ea Bizanţul şi nici nu i-a priceput semnificaţia. Cu toate că se amestecase în discuţie, „el nu a urmat niciodată Răsăritul în argumentaţia sa teologică şi nu a perceput implicaţiile teologiei bizantine a icoanelor, dimpreună cu tot ce implica ea"[26]. Or, erau implicate multe lucruri. În epoca noastră, când atitudinea Apusului faţă de icoane s-a schimbat, se capătă treptat conştiinţa amplorii dezbaterii purtate în Bizanţ şi a urmărilor acesteia. Faptul este foarte bine ilustrat prin cuvintele lui Daniel-Rops: „Icoana — spune el — îi face pe occidentali să înţeleagă ceea ce era efectiv în joc în acea «ceartă asupra icoanelor» care, timp de atâţia ani, a sfâşiat până la sânge Răsăritul bizantin şi care le părea a fi atât de zadarnică şi de caraghioasă. E posibil ca oamenii să se fi omorât între ei pentru a afla dacă ai sau nu dreptul să-L reprezinţi pe Dumnezeu sau pe sfinţi? Numai că, în realitate, nu era vorba despre asta, ci de o dezbatere de care depindeau cele mai elevate date ale credinţei. Dacă icoana, imuabila şi incoruptibila icoană, este un fel de «tipar» al realităţii inefabile, a renunţa la ea nu înseamnă oare a renunţa la această realitate?"[27].

Lupta împotriva iconoclasmului şi victoria asupra ereziei au avut o importanţă capitală pentru arta Bisericii. „Abia acest conflict a contribuit la eliberarea picturii de toate elementele contingente şi accesorii, reducând-o numai şi numai la expresia elementelor de valoare esenţială."[28] Ni se pare totuşi că această revenire la esenţial nu este atât urmarea conflictului însuşi, cât conştientizarea semnificaţiei imaginii, pe care conflictul a prilejuit-o. Ar fi mai exact să spunem că acest conflict a incitat creştinismul la elaborarea şi afirmarea temeiului hristologic al imaginii, adică la formularea fundamentului său teologic. Conştiinţa acestui fundament teologic a avut drept consecinţă purificarea şi precizarea limbajului pictural al Bisericii. O dată fundamentul hris-

tologic al icoanei bine stabilit, a apărut tendința conștientă și hotărâtă de a-i manifesta vizibil conținutul și chiar esența, pe baza experienței spirituale prezente și trecute. Prin urmare, centrul de gravitate se deplasează de pe aspectul hristologic al icoanei (preponderent până astăzi) către aspectul ei pneumatologic, eshatologic — care și-a găsit expresia teologică în Liturghia din Duminica Ortodoxiei, mai ales în condacul sărbătorii (vezi *supra*). Istoria artei vede în acest proces o „spiritualizare" care atinge apogeul în a doua jumătate a secolului XI, marcând toate genurile artei sacre și chiar arta profană. Altfel spus, curentul care se precizase deja în arta pre-iconoclastă și al cărui principiu fusese exprimat prin Canonul 82 al Sinodului Quinisext, a continuat și a devenit dominant.

Așa cum reacția împotriva iconoclasmului avusese o importanță egală pentru ansamblul Bisericii, tot astfel, programele și normele elaborate în arta acestei epoci au avut o răspândire bisericească generală, servind ca principiu diriguitor în dezvoltarea întregii arte ortodoxe ca atare. Astfel, perioada imediat următoare iconoclasmului a permis formarea canonului artei sacre. Notăm că tot în această epocă apare și forma integrală a ciclului liturgic. Abia după Triumful Ortodoxiei s-a stabilit, la Constantinopol, forma definitivă a ceea ce se numește „ritul bizantin". Ia astfel naștere un ansamblu armonios, care înglobează arhitectura, poezia, pictura, cântarea — orientate spre un singur scop: acela de a exprima esența însăși a Ortodoxiei.

Se pare că, după înfrângerea iconoclasmului, venerarea icoanelor nu a fost prompt restabilită pretutindeni și că icoanele ca atare nu au reapărut dintr-odată. Se pare că imediat după Triumful Ortodoxiei, în timpul patriarhatului Sfântului Metodie sau al Sfântului Ignatie, au fost repuse la loc mozaicurile din absida Sfintei Sofia care o reprezentau pe Fecioara tronând (843-845) precum și icoana lui Hristos de deasupra intrării în palatul imperial[29]. Dar se pare că, până și la Sfânta Sofia, nu existau încă icoane în adevăratul sens al cuvântului. Acest lucru reiese din omilia pronunțată de Sfântul Fotie cu ocazia binecuvântării solemne a unei icoane, care a fost oficiată în 867[30].

Numeroase curente provinciale au jucat un rol considerabil în restabilirea artei sacre de după iconoclasm, iar în genere, această artă se distinge în secolul IX printr-o mare varietate de stiluri și tehnici[31]. În ceea ce privește subiectele reprezentate, din această varietate se impun două curente principale. Primul reflectă învățătura ortodoxă pe plan dogmatic[32]. În acest curent, se re-

marcă tendința spre un stil iconografic mai elevat, către hieratism și „spiritualizare“. Cel de-al doilea curent reflectă iconografic lupta împotriva ereziei înfrânte[33]. Acest curent s-a manifestat mai cu seamă în ilustrațiile la Psaltire, care vor merge uneori până la caricatură[34].

Și totuși, dacă o asemenea polemică apare în ilustrații, ea nu se face deloc simțită în arta cultică; mai precis, acolo, lupta împotriva ereziei se manifestă pe un cu totul alt plan decât cel al polemicii. Arta cultică nu fusese niciodată polemică în sensul propriu-zis al termenului și nici n-ar fi putut să fie, căci scopul său era diferit. În cult, Biserica socotește că e suficient să opună ferm ereziilor, credința. De aceea, (în cult) reacția Ortodoxiei nu putea fi decât o afirmare a adevăratei credințe. Acest lucru se putea manifesta mai exact în anumite detalii, prin aprofundarea învățăturii[35], dar nu prin introducerea unei iconografii polemice în arta liturgică. Iată de altfel, motivul pentru care această artă nu conține vreo reacție, nici măcar în fața unui eveniment de importanță capitală, precum ruptura cu Roma[36].

În secolul IX, arta profană se caracterizează printr-o apropiere de arta sacră[37]. Eliberată de cezaro-papismul împăraților iconoclaști, Biserica poate acum să-și pună amprenta asupra artei profane. Dacă în vremea iconoclasmului, împărații erau în fruntea ereziei, având inițiativa persecutării ortodocșilor, acum împăratul bizantin este obligat să-și dovedească dreapta credință în fața Bisericii. Acest fapt se reflectă în artă: e perioada post-iconoclastă, când pietatea împăratului devine una dintre temele dominante în arta oficială a Imperiului. Apar noi subiecte iconografice: împăratul înaintea lui Hristos, în fața Maicii Domnului, a unui sfânt sau a crucii[38].

În timpul patriarhatului Sfântului Fotie, s-a petrecut o schimbare în sistemul decorării bisericilor. El a fost inspiratorul modului în care se elabora, la Constantinopol, iconografia acestei perioade[39]. Alegerea subiectelor conform principiului istoric — care precumpănise până atunci în decorarea bisericilor — cedează acum locul principiului dogmatic[40]. Noul sistem este adoptat exact în vremea maximei răspândiri a tipului de biserică în cruce, cu o cupolă, adică a acelui gen de biserică a cărei arhitectură are ca principiu un cub surmontat de cupolă[41]. Un asemenea edificiu este perfecta expresie arhitectonică a principiilor gândirii liturgice ortodoxe[42]. Contrar arhitecturii clasice care, plecând din exterior, merge spre interior, dând formei un conținut, arhitectura ortodoxă atribuie conținutului o formă, mergând astfel dinspre interior spre exterior[43].

Prin decorație, o biserică în cruce (și cupolă) permite manifestarea cea mai clară și reliefată a semnificației ei simbolice și, pe cât posibil, a dreptei învățături bisericești. O asemenea arhitectură a fost adoptată, ca bază, în toată lumea ortodoxă. Ea se modifica, se elabora potrivit gusturilor locale și primea o expresie estetică nouă. Variante ale compoziției, noi procedee de construcție și de decorație se elaborează în diferite locuri, sfârșind prin a se oglindi în arhitectura Bizanțului însuși[44].

Se pare că unul dintre primele exemple ale acestei schimbări de decorație este dat de o biserică din Constantinopol, construită de împăratul Mihail III. Îi cunoaștem decorația grație omiliei pronunțate de Sfântul Fotie la sfințirea acesteia, prin 864[45]. În cupolă, imaginea lui Hristos[46]: „Ai zice că cuprinde din priviri pământul, cugetând la buna lui întocmire și guvernare. Așa a vrut pictura ca, prin forme și culori, să exprime grija Creatorului față de noi. În pandantivi, o mulțime de îngeri alcătuiesc garda Împăratului lor. În absidă, deasupra altarului, strălucește Maica Domnului, care-și înalță pentru noi preacuratele mâini, ca o apărătoare. O mulțime de Apostoli și de Martiri, de Profeți și de Patriarhi umplu și decorează întreaga biserică cu imaginile lor"[47]. Un sistem decorativ analog este menționat în două discursuri rostite de împăratul Leon IV (886-912) cu prilejul sfințirii bisericilor[48].

Adăugată noului sistem decorativ, arhitectura bisericilor cruciforme cu o cupolă exprimă cu un maximum de plenitudine concepția creștină despre templu și semnificația lui liturgică. „Este cea mai strălucită creație a doctrinei despre icoane", afirmă un autor occidental[49]. Într-o biserică cu o asemenea formă, centrul arhitectural corespunde miezului propriei semnificații, iar în jurul acestui unic centru arhitectural și logic se ordonează subiectele decorației. Aici, toate sunt supuse unui plan general care traduce sobornicitatea Bisericii, totul este inclus în această vastă unitate. În jurul Hristosului (din cupolă) și a Maicii Sale (din absidă) se adună toată făptura cerească și pământească sortită să devină o făptură nouă, în Dumnezeu-Omul Hristos. Puterile îngerești, neamul omenesc, animalele, păsările, plantele, astrele — întregul univers se unifică pentru a forma un unic templu al lui Dumnezeu: lumea în ansamblul ei se adăpostește sub bolțile bisericii, care este imaginea unității regăsite, a acelei unități pe care căderea omului o sfărâmase. Avem aici aspectul cosmic al Bisericii fiindcă ea — care este trupul lui Hristos — aparține întregului univers, acestui univers care, după învierea lui Hristos, participă la prea-

slăvirea Lui și se supune Puterii Sale: „Datu-Mi-s-a toată puterea, în cer și pe pământ“ (Mt. 28, 18). Pământul blestemat (Gen. 3, 17) devine pământ binecuvântat, sământă a unui pământ nou, sub niște ceruri înnoite. Acest aspect cosmic al Bisericii nu se exprimă doar prin arhitectură și în decorația locurilor de cult, ci deopotrivă în subiectele anumitor icoane: „În Tine, Cea plină de har, toată făptura se bucură...“; „Toată suflarea să laude pe Domnul...“. Unirea tuturor ființelor în Dumnezeu, acest univers ce va să vină, restaurat în Hristos și transfigurat, se opune ostilității și luptei ce răvășesc făptura[50]. Lumea animală și vegetală (de pildă ornamentul vegetal sau geometric) reprezentate în decorația murală (ca și în icoane) nu sunt doar un complement ornamental, ci și un mijloc de a exprima participarea — prin om — a lumii create la Împărăția lui Dumnezeu. Prin urmare, pictura corespunde realității însăși, fiindcă omul aduce în Biserică premisele lumii create, de la sfințirea acesteia, până la sacrificiul euharistic („Ale Tale dintru ale Tale, Ție Îți aducem de toate și pentru toate“). Într-adevăr, abia în Liturghie se realizează pe deplin sensul unei Biserici creștine. Arhitectura și decorația ei dobândesc întreaga lor semnificație prin unirea Bisericii cerești cu Biserica pământească, în persoana mădularelor ei reunite, prin duhul iubirii, într-o comuniune vie cu Trupul și Sângele lui Hristos[51]. În ele și prin ele se realizează unirea a toate și a tuturor, iar templul primește plenitudinea de sens pe care o vedeau într-însul Părinții liturgiști ai perioadei pre-iconoclaste: el este imaginea Bisericii orientate în avântul ei către împlinirea eshatologică. Atât ca realitate, cât și ca imagine, el este un lot din viitoarea Împărăție a lui Dumnezeu[52].

Totul se axează pe om, spre a-l pune în condițiile optime ale înălțării sale și ale cunoașterii lui Dumnezeu, prin comuniune. Într-o biserică ortodoxă, eforturile urmăresc nu atât crearea unui spațiu care îndeamnă la „repliere sau meditație solitară, într-o convorbire intimă cu propriile taine“[53], cât integrarea omului în unitatea universală a Bisericii, astfel încât aceasta — fie în cer, fie pe pământ — să-L poată mărturisi și slăvi pe Dumnezeu „cu o gură și cu o inimă“.

Dacă în Romano-catolicism, arhitectura și decorul bisericilor se disting printr-o mare varietate și dacă, în funcție de curentele spirituale, stilul arhitectonic este adesea radical deosebit, în lumea ortodoxă, dimpotrivă, s-a urmărit întotdeauna căutarea constantă a expresiei arhitecturale și picturale care să traducă cel mai bine sensul templului, înțeles ca imagine simbolică a Bisericii și a cosmosului. Spre deosebire de Romano-catolicism, atunci când se

găsea o expresie adecvată, ea era definitiv adoptată, cel puţin în trăsăturile ei principale — oricare ar fi fost varietatea şi bogăţia soluţiilor arhitecturale. În acord cu sensul bisericii, programul decorării acesteia rămâne şi el neschimbat în principiul său, indiferent de tipul bisericii şi destinaţia ei: Catedrală, biserică de mănăstire, parohială sau capelă funerară[54]. Acest sistem de decoraţie nu reflectă atât funcţiile clădirii legate de destinaţia ei practică, cât însăşi imutabilitatea ei, care corespunde întotdeauna funcţiei esenţiale a oricărei biserici creştine: aceea de a fi un spaţiu al Liturghiei. Desigur, picturile murale se pot îndepărta de echilibrul ideal, decoraţia poate sau nu să fie completă, dar, oricare ar fi aspectul pe care se pune accentul (hristologic, mariologic, vieţile sfinţilor etc.) temelia lui rămâne mereu aceeaşi. Aceasta nu înseamnă că subiectele care compun baza respectivă rămân şi ele neschimbate; ele continuă să se dezvolte firesc, sau mai exact, diferitele lor aspecte sunt precizate. Însă sistemul clasic al decoraţiei, stabilit de-a lungul perioadei post-iconoclaste rămâne regula generală în Biserica Ortodoxă, până în secolul XVIII inclusiv.

În epoca Sfântului Fotie şi la iniţiativa acestuia, are loc o reînnoire misionară „printre bulgari, chazari, ruşi şi slavii din Moravia, precum şi printre creştinii armeni schismatici (pentru a-i readuce la Ortodoxie). Şi tot în acea vreme, teologii din preajma lui au început o acţiune de propagandă creştină pe lângă arabi"[55]. În picturile murale ale epocii şi mai ales în ilustraţii apar subiecte legate de acest avânt al misiunilor, care exprimă succesul propovăduirii apostolice şi împlinirea iconomiei Sfântului Duh: trimiterea Apostolilor de către Hristos să propovăduiască, propovăduirea Apostolilor către diferitele neamuri, adorarea lui Hristos de către diversele popoare; în iconografia Cincizecimii sunt introduse unele grupuri reprezentând naţiunile cărora li se adresează predica Apostolilor (Fapte 2, 9-11).

Aceste misiuni bizantine sunt îndeobşte explicate ca o expansiune a artei, culturii şi politicii Bizanţului, legată de consolidarea şi extinderea Imperiului[56]. Deoarece cultura şi politica erau legate de Biserică, este un lucru cert că, prin propovăduirea Ortodoxiei, se propagau influenţa culturii şi a intereselor Imperiului. Cu atât mai mult cu cât cultura însăşi era condiţionată de credinţă. Strâns legată de presupoziţiile doctrinare, ea suferea influenţa acestora şi viceversa. Misiunea coincidea adesea cu interesele Statului, care o exploata cât putea pentru a-şi atinge propriile scopuri[57]. Totuşi, centrul de greutate al misiunii rămânea cu precădere propovăduirea Ortodoxiei. Aceasta fiind

misiunea Bisericii, Patriarhul Fotie era călăuzit nu de dorința de a propovădui împărăția Cezarului, ci de ceea ce îi părea a fi caracterul esențial al Ortodoxiei: universalitatea. „Exportată" în acest fel, arta sacră reprezenta mai degrabă o expresie a Ortodoxiei decât o „civilizare" înțeleasă ca expansiune a culturii creștine sau a Imperiului. Însă unitatea limbajului pictural al Ortodoxiei nu este consecința și manifestarea unei influențe culturale, artistice sau de alt fel a Imperiului bizantin, ci a unității sale de doctrină și de viață spirituală. Anumite opere create de această artă s-au păstrat în multe țări care nu au nimic comun între ele, nici din punct de vedere politic, nici din punct de vedere etnic. Cu toate acestea (minus câteva detalii) diferențele dintre ele nu se reflectă la nivelul caracterelor artei sacre[58].

În propovăduirea Ortodoxiei, arta nu era un vehicol al culturii, ci al credinței — din care făcea parte ca un element organic esențial. Popoarele care adoptau creștinismul îi preluau limbajul cultural elaborat în chiar inima lumii creștine; ele îl preluau ca expresie trăită, imprimată în formele artistice, ale adevărului pe care îl îmbrățișau. Fiece popor care intra în Biserică o accepta întru totul, cu trecutul, prezentul și viitorul ei. Ereziile lui Arie, Nestorie sau ale iconoclaștilor nu erau pentru ei niște lucruri străine, ci le implicau credința, adevărul personal. De aceea, replica pe care Biserica le-o dădea era întotdeauna adoptată ca un antidot împotriva repetării oricând posibile, sub o formă sau alta, a acelor erori. Și tot din această cauză, fiecare popor care intră în Biserică aduce cu sine trăsăturile naționale proprii, se dezvoltă înăuntrul ei potrivit firii sale, atât în ceea ce privește sfințenia, cât și în expresia ei exterioară — arta sacră. El nu primește pasiv limbajul pictural al Bisericii, ci în mod creator, introducând în el tradițiile artistice locale. Astfel, pe o temelie comună, fiecare națiune elaborează limbajul său artistic, realizând diversitatea în unitate. Originalitatea artei din țările ortodoxe se datorează în special faptului că, în Biserica ortodoxă, nu numai că unitatea credinței și a Tainelor nu exclude varietatea formelor de cult, de artă sau a altor manifestări ale vieții bisericești condiționate de caracteristicile naționale și culturale, ci, dimpotrivă, determină această varietate întrucât ea implică o experiență trăită și mereu reînnoită — deci obligatoriu originală și creatoare — a Tradiției. Spre deosebire de Roma, Ortodoxia a dezvoltat dintotdeauna aspectul național al Bisericii din sânul fiecărui popor[59]. Nu numai că misionarii ortodocși nu își impuneau limba, dar chiar dimpotrivă: la nevoie, ei compuneau un alfabet și o gramatică pentru a traduce Sfânta Scriptură și Liturghia în limbile locale. Temelia lim-

bajului artistic al Bisericii rămâne neschimbată şi fiecare popor elaborează pe această bază — prin experienţa directă şi vie a adevărului adoptat — propriul său limbaj sacru, pictural[60]. Sfinţenia şi imaginea sunt recreate pe temeiul acceptat de toţi. Iar sfinţenia şi imaginea primesc o formă şi un caracter naţional pentru că ele sunt rezultatul unei experienţe vii. Astfel apare tipul specific al sfinţeniei ruse, sârbe şi bulgare precum şi tipul de icoană corespunzător.

Activitatea Sfântului Fotie în domeniul misiunii şi al artei sacre a avut ca rezultat, pe de o parte, convertirea popoarelor slave, iar pe de altă parte, avântul artei din secolul XI. Această artă în plină înflorire a fost pe larg şi impetuos adoptată de popoarele slave.

„Începând cu a doua jumătate a secolului XI, rolul Constantinopolului devine cu totul excepţional (...). Influenţa lui se răspândeşte în toate direcţiile: o vedem în Cappadocia, în Latmos, în Caucaz, în Rusia, în Serbia, în Bulgaria, la Muntele Athos, în Italia. Ea uneşte într-un ansamblu omogen eforturile creatoare ale aproape tuturor popoarelor din Răsăritul creştin, imprimându-le un fel de amprentă comună."[61]

În Bizanţ, secolele XI şi XII sunt o perioadă de viaţă intensă, atât în domeniul politic, cât şi în domeniul eclesiastic. Dacă, în domeniul politic, Statul intră „într-o fază care conţine toţi germenii maladiei mortale care conduce inevitabil spre catastrofa din 1204"[62], în schimb, în domeniul culturii şi al teologiei, aceste două secole reprezintă, dimpotrivă, o epocă de înflorire.

Secolul X cunoscuse o renaştere a vieţii spirituale a cărei culme este Sfântul Simeon Noul Teolog (949-1022). Scrierile ascetice şi spirituale se răspândesc. Operele Sfântului Isaac Sirul sunt traduse în greacă, apar cele ale lui Filotei Sinaitul despre Rugăciunea lui Iisus şi scrierile lui Ilie Ecdicos (a cărui viaţă nu este, ce-i drept, datată cu certitudine)[63]. Răspândite de ucenicii săi încă din timpul vieţii şi mai ales după moartea acestuia, scrierile Sfântului Simeon Noul Teolog pătrund în mediile religioase şi literare din Constantinopol[64]. Alături de Constantinopol, Muntele Athos — strâns legat de toate ţările ortodoxe — capătă o importanţă specială în viaţa spirituală. În Balcani şi în Rusia se desfăşoară o activitate intensă de traducere a operelor duhovniceşti sau se fondează mănăstiri legate de Muntele Athos şi de Constantinopol. Viaţa spirituală în aceste ţări începe să dobândească un caracter naţional care se manifestă cu strălucire în sfinţenie. Această mare înflorire spirituală a fost solul fertil pe care a putut să crească arta sacră.

Pe de altă parte, în istoria Bisericii, secolul XI a adus o catastrofă teribilă care nu a putut fi depăşită până în ziua de astăzi: ruperea părţii apusene a creştinătăţii, cu toate că polemica purtată cu Apusul şi cu ereziile bogomilă şi catară au contribuit la avântul gândirii teologice.

Am văzut că până atunci, Răsăritul şi Apusul nu fuseseră totdeauna de acord şi că adesea, acţiunea lor comună fusese legată de unele neînţelegeri grave. Dar era totuşi o acţiune comună, a membrilor unei singure Biserici. Patriarhatul Romei făcea parte din Biserică şi de aceea toate neînţelegerile — cât de numeroase sau profunde — cumva se estompau, neajungând să compromită unitatea dintre acest patriarhat şi restul Bisericii şi nici participarea lui la viaţa sacramentală comună. El era un mădular al Trupului lui Hristos, care bea din acelaşi potir şi se împărtăşea din aceeaşi pâine cu celelalte Biserici locale. De aceea, orice ar fi putut lipsi Bisericii Romei putuse fi suplinit prin patrimoniul obştesc şi reciproc: bogăţiile spirituale ale Apusului intrau în tezaurul comun al Bisericii nedespărţite. Numai că, în secolul XI, Roma s-a despărţit de restul Bisericii. În această perioadă pneumatologică, comuniunea sacramentală s-a întrerupt, iar Biserica Romei s-a retras din viaţa de obşte a Bisericii. De aceea, până şi minunatul elan creator al epocii romanice — când Apusul utiliza formele primite din Răsărit — nu a fost decât un foc de paie. Ulterior, o dată cu sfârşitul perioadei romanice, arta sacră apuseană s-a angajat pe calea laicizării progresive, trădându-şi sensul, scopul şi chiar raţiunea de a fi.

În 1053-1054, discuţiile cu Roma se concentrează asupra chestiunii azimelor. Cam în aceeaşi perioadă s-a înveninat şi disputa asupra principalei probleme dogmatice — cea a introducerii în Crez a lui „Filioque“[65]. „Spre sfârşitul secolului XI, controversa despre *Filioque* se înteţeşte. Fiecare tratat polemic bizantin pomeneşte de ea. În secolul XII, această chestiune predomină, dacă nu prin volumul paginilor ce îi sunt consacrate, cel puţin prin importanţa ei. Disputele dintre teologii greci şi cei latini, la Sinodul de la Bari, în 1098 şi cel de la Constantinopol, în 1112, priveau mai ales purcederea Sfântului Duh“[66]. Sinodul din 1062 l-a condamnat pe Ioan Italos şi curentul filosofic-elenistic reprezentat de el. De reţinut că, printre raţiunile condamnării lui Italos, se număra şi opoziţia acestuia faţă de venerarea icoanelor[67]. În secolul XII au loc discuţiile cu latinizanţii referitoare la cuvintele Liturghiei: „Tu eşti Cel ce jertfeşte şi Cel jertfit“, precum şi asupra nevoii de a şti cui îi este oferită jertfa euharistică: lui Dumnezeu-Tatăl sau Sfintei Treimi[68]. Sinoadele din 1156 şi

1157 îi condamnă pe adepţii unei concepţii heterodoxe asupra Euharistiei, calificaţi drept „născocitori de învăţături străine şi nemaivăzute“[69].

În secolele XI şi XII, lupta dogmatică a fost principala temă a vieţii Bisericii Ortodoxe. Avântul vieţii spirituale şi polemica împotriva ereziilor sau erorilor se manifestă din plin în arta sacră prin ceea ce s-a numit „spiritualizarea“ acestei arte. După V. Lazarev, se pare că niciodată înainte sau după aceea, arta aceasta nu a atins „un asemenea grad de saturaţie ideologică“[70]. Prodigioasa înflorire din secolul XII nu face decât să o continue, în acest sens, pe cea din secolul XI, a cărui artă devine „norma, s-ar putea spune chiar stilul canonic al secolelor următoare“[71]. Această artă capătă o formă care reflectă pe deplin experienţa spirituală a Ortodoxiei. Acum, imaginea atinge culmea unei expresii adecvate atât prin limpezimea cât şi prin precizia ei: arta este inseparabilă de realitatea însăşi a experienţei spirituale. Forma este concepută şi realizată ca o transmitere cât mai completă şi mai convingătoare a conţinutului ei, o formă care îndreaptă şi fixează atenţia asupra prototipului, uşurând dobândirea asemănării cu acesta. Aici se manifestă cu putere corespondenţa acestei arte cu tipul de spiritualitate căruia Sfântul Simeon Noul Teolog i-a fost o pildă atât de vie: „pentru el, Hristosul pătimind şi umilit este întotdeauna pentru el deopotrivă şi înainte de orice Hristosul înviat şi transfigurat în slavă“[72]. Arta descoperă mijloacele care îi permit să exprime, pe cât posibil, frumuseţea atât de specifică viziunii spirituale a Sfântului Simeon şi a ucenicilor săi. Limbajul pictural găsit astfel este în acelaşi timp schimbător (întrucât formele lui, exprimând o experienţă vie, nu pot decât să varieze şi să se modifice cu timpul) şi stabil, aşa cum însăşi esenţa experienţei spirituale este mereu aceeaşi.

Spre sfârşitul secolului XII, anumite raţiuni deopotrivă externe şi interne provoacă o dezorganizare totală a aparatului bizantin de Stat. Imperiul îşi pierde teritoriile din Europa, iar în Răsărit, progresul neîncetat al feudalismului provoacă lupte sociale înăuntrul teritoriului; influenţa latină, atât de nepopulară printre greci, sporeşte după ruperea Romei de Ortodoxia ecumenică. În aceste condiţii, tentativele repetate ale împăraţilor Comneni de a rezolva, din raţiuni politice, problema unirii Bisericilor, nu făceau decât să pună paie pe foc. Toate acestea au ros forţele Imperiului, conducând la catastrofa de la începutul secolului XIII. În Lunea Paştilor din anul 1204 cavalerii Cruciadei a IV-a au dat buzna în Constantinopol. Capitala mondială a artei a fost asediată. „Monumente ale artei clasice şi relicvele sfinte din vremurile

apostolice au pierit sau au fost risipite în toate colțurile Europei."[73] „Constantinopolul nu s-a mai ridicat niciodată din ruinele provocate de latini: Imperiul sărăcit nu a mai avut forța de a recupera bogățiile sale incomparabile, acumulate încă din secolele IV și V."[74] Căderea Constantinopolului a fost o catastrofă decisivă pentru Imperiul bizantin, o catastrofă deopotrivă morală și materială. Profanarea a tot ce îi era mai sfânt a marcat adânc sufletul poporului grec și a trezit ecouri în toată lumea ortodoxă. Cucerirea Constantinopolului a pus capăt strălucitei renașteri artistice din secolul XII. Pictorii bizantini s-au refugiat în masă spre Balcani, în Orient sau în Apus.

Totuși, Bizanțul nu era înfrânt nici spiritual, nici cultural. Rolul său luase desigur sfârșit pe plan politic și național. Însă din punct de vedere cultural și pe plan religios, el mai avea încă un cuvânt de spus. Acest cuvânt a fost spus în epoca Paleologilor, în secolele XIV și XV.

11
Isihasm și umanism
Renașterea Paleologilor

Când grecii s-au întors la Constantinopol, în 1261, Statul era în plină descompunere, mizeria și epidemiile domneau, războaiele civile făceau ravagii (trei într-o singură generație), în timp ce împăratul Mihail Paleologul își continua negocierile în vederea unei uniri cu Roma (Unirea de la Lyon din 1274). Acestea au fost condițiile în care a avut loc ultima înflorire a artei sacre de la Bizanț, cunoscută sub numele de „Renașterea Paleologilor"[1].

Astăzi, acea înflorire este adesea explicată printr-o renaștere a conștiinței naționale a grecilor, intervenită în vremea Imperiului de la Niceea. Într-adevăr, după căderea Constantinopolului, Niceea devine centrul politic și bisericesc al grecilor independenți, acolo concentrându-se cele mai de seamă puteri naționale și spirituale ale Bizanțului[2]. Clerul care a putut să fugă din Constantinopol a emigrat într-acolo, iar călugării învățați creează acolo o Academie de teologie și de filosofie care a fost păstrătoarea științei ortodoxe în secolul XIII[3]. Tot acolo a luat naștere noul avânt al elenismului. În aceste condiții, „întoarcerea la tradițiile anterioare — prin care se refuza conștient detestata cultură latină — era nu numai firească, ci și, într-o anumită măsură, inevitabilă"[4].

Renașterea conștiinței naționale trebuie să fi jucat, fără îndoială, un rol important, iar asta cu atât mai mult cu cât ea s-a produs deopotrivă pe plan cultural, politic și religios. Imperiul se considera a fi ortodox. De aceea, așa cum am văzut, nu exista o limită foarte clară între, pe de o parte, viața culturală și politică, iar pe de alta, viața religioasă. Or, păstrătoarea acestei vieți religioase era „elementul cel mai stabil în Bizanț — Biserica Ortodoxă"[5]. Ea a știut să-și păstreze unitatea monolitică într-un moment tragic al Imperiului. Iar lupta împotriva latinismului nu era de fapt doar o luptă națională, ci și culturală, dar era înainte de orice datorie religioasă. În special tentativele de

unire erau de natură să provoace, la nivelul Bisericii, reacţia Ortodoxiei bizantine împotriva Apusului romano-catolic, ceea ce avea drept consecinţă o conştientizare şi mai adâncă a comorilor spirituale proprii Ortodoxiei[6]. Dacă nu ţinem cont de rolul Bisericii, „care a dus tot greul luptei"[7], de acest factor esenţial în viaţa poporului grec, dacă ignorăm viaţa ei lăuntrică, nu vom putea înţelege cum a reuşit Bizanţul, în epoca Paleologilor, să ducă, în condiţii atât de grele, o activitate atât de vastă în domeniul gândirii şi al artei[8]. Un fapt rămâne evident: „În domeniul artei figurative, «renaşterea» Paleologilor s-a manifestat aproape exclusiv în pictura religioasă"[9]. Or, rolul primordial în arta acestei epoci îl juca tocmai viaţa lăuntrică a Bisericii — care avea să facă ulterior obiectul unor controverse. În lupta dintre isihasm şi aşa-numitul „umanism" s-a decis viitorul Bisericii Ortodoxe şi al artei acesteia, când sarcina de a formula învăţătura ortodoxă împotriva rătăcirilor a revenit, o dată mai mult, Bisericii din Constantinopol.

. Discuţiile care au agitat Biserica bizantină în secolul XIV priveau însăşi esenţa antropologiei creştine — îndumnezeirea omului — aşa cum era ea înţeleasă, pe de o parte, de către Ortodoxia tradiţională (sprijinită de isihaştii Sfântului Grigorie Palama) şi, pe de altă parte, de către filosofia religioasă hrănită de moştenirea elenistică (ilustrată de „umaniştii" în fruntea cărora se aflau călugărul calabrez Varlaam şi Akyndinos). Sinoadele aşa-numite „isihaste" ţinute la Constantinopol în 1341, 1347 şi 1351 au fost consacrate acestor discuţii. Sfârşitul secolului XIII trăieşte o recrudescenţă a dezbaterilor asupra purcederii Duhului Sfânt, care pregătesc expresia definitivă a învăţăturii despre îndumnezeirea omului[10].

Îndeobşte, termenul „isihasm" este legat de discuţiile teologice care au avut loc în Bizanţ în această epocă. Totuşi, discuţiile nu au făcut decât să conducă Biserica către precizarea învăţăturii sale cu privire la îndumnezeirea omului şi articularea — pe fondul unor hotărâri sinodale — a cadrului teologic privitor la iluminarea omului de către Sfântul Duh, adică a ceea ce fusese, încă de la începutul creştinismului, izvorul viu al artei sale, principiul însuşi menit să-i determine formele. Într-adevăr, în sensul propriu al cuvântului, isihasmul nu reprezintă nici o doctrină nouă, nici un fenomen insolit. El este una dintre formele experienţei spirituale ortodoxe care urcă până spre izvoarele creştinismului[11]. Prin urmare, ar fi greşit să limităm isihasmul doar la Bizanţul Paleologilor. Luat fie în sens propriu (practică a nevoinţelor creştine)

fie în sensul mai restrâns al discuţiilor teologice din secolul XIV, este vorba aici despre un fenomen de anvergură pan-ortodoxă[12]. Potrivit afirmaţiei Sinodului de la 1347, „cuvioşia lui Palama şi a monahilor" este „o cuvioşie autentică şi realmente comună creştinilor"[13]. Întemeiată pe Tradiţia Părinţilor, înnoirea spirituală isihastă, exprimată dogmatic în operele Sfântului Grigorie Palama şi în Sinoadele din secolul XIV (ca şi în discuţiile aferente) a exercitat o influenţă uriaşă asupra întregii lumi ortodoxe, atât în domeniul vieţii duhovniceşti, cât şi în cel al artei sacre. Această influenţă depăşea în mod clar graniţele teologiei. Înnoirea culturală (cea a ştiinţelor profane, a literaturii etc.) era strâns legată de avântul gândirii teologice, fie că îl urma pe deplin, fie că i se opunea.

„Discuţiile teologice din secolul XIV au rezultat din ciocnirea diferitelor curente din sânul Bisericii bizantine."[14] Mediile intelectuale bizantine cunoşteau într-adevăr — încă de multă vreme — un fel de criză lăuntrică; încă din secolul IX, o anumită opoziţie se manifesta în spatele unei faţade de riguroasă fidelitate faţă de Ortodoxie; ea provenea dintr-un puternic curent susţinut de partizanii elenismului profan, ai tradiţiei filosofice neo-platonice. Fără a se rupe de creştinism, această filosofie religioasă ducea un fel de viaţă paralelă cu învăţătura Bisericii. Vechiul elenism, egalat şi depăşit de teologie, se manifesta iarăşi printre reprezentanţii acestui curent — „umaniştii" care, „formaţi fiind prin studiul filosofiei, doreau să-i citească pe cappadocieni prin Platon, pe Dionisie prin Proclu, pe Maxim şi Ioan Damaschinul prin Aristotel"[15]. Atunci când filosofii elenizanţi depăşeau o anumită limită şi căutau să creeze un fel de sinteză între elenism şi Evanghelie (sinteză care, în ochii lor, urma să înlocuiască Tradiţia Părinţilor), Biserica îi condamna. Am văzut cum în secolul XI, a fost ca atare condamnat pentru platonismul său filosoful Ioan Italos, o nouă anatemă fiind lansată în Synodikon-ul de la Triumful Ortodoxiei împotriva celor care „consideră că ideile platonice au o existenţă reală" şi a celor „care se dedică ştiinţelor profane nu doar pentru a-şi antrena intelectul, ci pentru a îmbrăţişa deşartele păreri ale filosofilor"[16].

Şi Părinţii bizantini erau formaţi de filosofia greacă; cu toate acestea, ei o adoptau doar ca disciplină pur intelectuală, ca un antrenament al inteligenţei, ca o introducere în teologie — întemeiată, în ceea ce o priveşte, pe Sfânta Scriptură.

„Umaniştii" încercau să expună şi să explice datele credinţei cu ajutorul raţiunii naturale. Pentru ei, era vorba de cunoaştere, de gnoză. După Varlaam,

cunoaşterea lui Dumnezeu nu este posibilă decât prin intermediul naturii, cunoştinţele neputând fi decât indirecte. Sfântul Grigorie Palama nu neagă acest tip de cunoaştere, dar îi afirmă insuficienţa şi susţine imposibilitatea de a cunoaşte direct, pe căi naturale, ceea ce depăşeşte natura.

Unul dintre principalele subiecte care i-au opus pe isihaşti „umaniştilor" a fost lumina taborică. Discuţia a pornit dintr-o neînţelegere asupra naturii acestei lumini şi a importanţei sale în viaţa duhovnicească a omului. Adversarii lui Palama vedeau în lumina taborică un fenomen natural, creat: „Lumina care a strălucit deasupra Apostolilor, pe Muntele Tabor, precum şi sfinţenia sau harul ce i se aseamănă sunt fie un miraj creat, vizibil prin intermediul aerului, fie un produs al imaginaţiei inferioare gândirii, nefast pentru orice suflet raţional, de vreme ce provine dintr-o închipuire a simţurilor; pe scurt, este vorba despre un simbol despre care nu se poate spune dacă aparţine celor existente, sau celor contemplate în jurul unui obiect, un simbol care apare uneori în chip fantomatic, dar care nu există vreodată, neavând deloc fiinţă"[17]. Pentru Sfântul Grigorie Palama, lumina taborică este, dimpotrivă, „frumuseţea neschimbată a prototipului, slava lui Dumnezeu, slava lui Hristos, slava Duhului Sfânt şi raza Dumnezeirii"[18], adică energia naturii divine, o manifestare exterioară a lui Dumnezeu, specifică Celor trei Ipostasuri ale Sfintei Treimi deopotrivă. Pentru adversarii Sfântului Grigorie, tot ce nu ţine de esenţa divină nu aparţine lui Dumnezeu. De aceea, lucrările lui Dumnezeu, distincte de esenţa Sa, sunt o consecinţă a acestei esenţe. Or, potrivit învăţăturii Sfântului Grigorie, esenţa şi energia sunt două aspecte sau moduri de existenţă ale lui Dumnezeu, însuşi numele lui Dumnezeu raportându-se atât la esenţă, cât şi la energie[19]; Acelaşi Dumnezeu rămâne absolut de neconceput în esenţa Sa şi Se comunică total prin harul Său. Lumina taborică este unul din modurile manifestării, ale revelaţiei lui Dumnezeu în lume, o prezenţă a Necreatului în creat — prezenţă deloc alegorică, ci dimpotrivă, realmente dezvăluită şi contemplată de către sfinţi ca o slavă divină şi o frumuseţe de negrăit. În alţi termeni, Dumnezeul incognoscibil prin natura Sa Se comunică omului prin lucrările Sale, îndumnezeindu-i fiinţa şi făcându-l asemenea Lui[20]. „Atunci când sfinţii contemplă lumina dumnezeiască înlăuntrul lor (...) ei văd veşmântul îndumnezeirii." Harul divin nu este doar obiect al credinţei, ci şi obiect al unei experienţe concrete şi vii. Pentru Palama, ca şi pentru teologia ortodoxă tradiţională în genere, îndumnezeirea nu se poate

despărţi de vederea lui Dumnezeu, de contactul personal cu El — acel contact „faţă către faţă" care este unul dintre aspectele îndumnezeirii[21].

Raţionaliştii, dimpotrivă, nu vedeau cum se poate afirma în acelaşi timp că Dumnezeu este incognoscibil şi că, pe de altă parte, El Se comunică omului, ei considerând că noţiunea însăşi de îndumnezeire este o metaforă pioasă. Pentru raţionalişti, Dumnezeu este de necunoscut şi de nepătruns. În ce priveşte raţiunea umană autonomă, ea nu poate cunoaşte decât ceea ce este în afara lui Dumnezeu. De aceea, ei nu puteau concepe, ca punte între divinitate şi umanitate, decât simbolul. „Avem dogma Bisericii — scria Nichifor Gregoras: am învăţat de la Domnul şi Mântuitorul nostru Iisus Hristos şi de la ucenicii Săi că nimeni nu Îl poate vedea pe Dumnezeu altfel decât prin mijlocirea simbolurilor şi a întruchipărilor corporale."[22] Pe de altă parte, pentru isihaşti, simbolul nu este acceptabil decât dacă se înscrie în istoria mântuirii fără să-i anuleze hristocentrismul. Atitudinea isihaştilor faţă de simboluri poate fi ilustrată prin cuvintele lui Nicolae Cabasilas, el însuşi isihast şi prieten al Sfântului Grigorie Palama: „Ce nevoie am mai avea de Hristos — spune el — dacă răscumpărarea s-ar fi împlinit prin mielul pascal din Vechiul Testament? Dacă umbrele şi imaginile ar aduce mântuirea, adevărul şi faptele ar fi de prisos"[23]. Din moment ce lumina taborică era înţeleasă de către „umanişti" ca simbol, însăşi Schimbarea la Faţă a Domnului nostru căpăta în ochii lor un caracter ireal, simbolic. Răspunzându-i lui Akyndinos, Sfântul Grigorie întreba: „Cum? De vreme ce şi ei sunt simboluri, înseamnă că nici Ilie, nici Moisi nu se aflau acolo cu adevărat? Sau, de vreme ce muntele însuşi este simbolul urcuşului spre virtute, nu era nici el munte adevărat?". Pe de altă parte, continuă el, şi filosofii elini aveau habar de simbolism: care mai este atunci diferenţa dintre cunoaşterea creştinilor şi a celorlalţi[24]?

Negând caracterul supra-sensibil, imaterial, al luminii taborice, „umaniştii" nu puteau nici să înţeleagă, nici să accepte experienţa duhovnicească a Ortodoxiei, ilustrată de isihaştii care afirmau posibilitatea ca omul să ajungă, prin curăţirea minţii şi a inimii până la sfinţirea prin lumina divină necreată. Ceea ce era pus la îndoială şi trebuia să primească o definiţie dogmatică în acest secol XIV era tocmai manifestarea deplină a creştinismului ca unire cu Dumnezeu.

Unirea — această sinergie dintre om şi Dumnezeu — presupune ca omul să rămână întreg. Cu Dumnezeu se uneşte întregul organism spiritual/psihic şi

corporal. În deplinătatea naturii sale, omul nu este divizibil, participând integral la sfinţirea şi transfigurarea sa; nici o parte din această natură nu este separată ca mijloc autonom de cunoaştere a lui Dumnezeu şi nici una nu este exclusă din unirea cu El. Nu numai intelectul, ci şi sufletul şi trupul participă la ea. „Bucuria duhovnicească venită dinspre duh trece asupra trupului, dar nu este cu nimic stricată de împărtăşirea cu trupul ci dimpotrivă îl transformă şi îl înduhovniceşte respingând apucăturile rele ale cărnii, încetează de a mai îngreuna sufletul şi se înalţă cu el, aşa încât întregul om devine Duh, după cum e scris: «(...) ce este născut din Duh, duh este» (In. 3, 6-8)“[25]. Experienţa duhovnicească a Ortodoxiei depăşeşte străvechea şi constanta opoziţie dintre spirit şi materie: amândouă se unesc prin participarea comună la ceea ce le transcende deopotrivă. Nu este nici „reducţia sensibilului la inteligibil, nici materializarea spiritualului, ci comuniunea omului deplin cu Cel necreat“[26] — comuniune personală care este mai uşor de arătat decât de descris. Bineînţeles, această experienţă vie este antinomică şi nu se supune normelor gândirii filosofice. Negarea de către „umanişti“ a luminii taborice necreate este, de fapt, negarea posibilităţii unei transfigurări reale, resimţite trupeşte. Pentru ei, tocmai trupul omenesc a fost piatra de poticneală. Rezumându-se la a vedea în lumina taborică un fenomen creat (sau, în termenii epocii noastre, „iluzoriu şi psihologic“), doctrina lui Varlaam şi a partizanilor lui conduce la o concepţie dochetistă despre trup, negând capacitatea acestuia de a se transfigura şi afirmând separaţia dintre energia divină şi energia umană, autonomia lor şi neputinţa de a le uni.

Teologia Sfântului Grigorie Palama ridică omul la o înălţime extraordinară. Continuând tradiţia teologică desprinsă din antropologia Sfântului Grigorie Teologul şi a Sfântului Grigorie de Nyssa, ea subliniază poziţia centrală a omului în univers. „Omul, scrie Sfântul Grigorie de Nyssa, acest microcosmos cuprins în macrocosmos, adună în sine toate cele ce sunt şi este regele tuturor făpturilor lui Dumnezeu.“[27] Această învăţătură despre om oferă o bază solidă adevăratului umanism creştin şi constituie răspunsul Bisericii la interesul general faţă de om, manifestat în acea epocă.

E firesc ca într-o astfel de epocă să aibă loc sporirea interesului faţă de imaginea omului în artă. Reprezentarea sentimentelor şi a emoţiilor — specifică acestei perioade — îi conferă un relief special. Încă din secolul XIII — epoca Sfântului Sava — arta sârbească cunoaşte deja acele elemente care vor ca-

racteriza mai târziu ceea ce se numeşte „renaşterea Paleologilor". E vorba în primul rând de reprezentarea foarte expresivă a lumii emoţionale, a „părţii pasionale a sufletului"[28]. În arta secolului XIV, aceste trăsături sunt exprimate cu o mare intensitate, în legătură cu dezbaterile privitoare la practica rugăciunii. Prin persoana Sfântului Grigorie Palama, Biserica le situează în adevărata lor perspectivă creştină. În tratatul său contra isihaştilor, Varlaam scria: „Faptul de a iubi deodată lucrările părţii pasionale a sufletului şi cele ale trupului leagă sufletul de trup şi îl umple de beznă"[29]. De aceea, pentru el, partea pasională a sufletului trebuie să dispară în cursul trăirii duhovniceşti. Sfântul Grigorie răspunde: „Învăţătura pe care am primit-o (...) ne spune că nepătimirea nu constă în stingerea părţii pasionale, ci în mutarea acesteia dinspre rău înspre bine...". Am primit un trup — continuă el — nu „pentru a ne sinucide, stârpind în noi înşine orice activitate corporală şi orice putere a sufletului, ci pentru a respinge orice dorinţă sau faptă urâtă (...). Oamenii nepătimitori au partea pasională a sufletului lor încă vie şi, făptuind numai binele, nu o sufocă"[30]. Altfel spus, comuniunea cu harul divin nu ucide forţele pasionale ale sufletului, ci le transfigurează, le sfinţeşte. Aceste emoţii transfigurate — expresie a celor mai intime mişcări ale sufletului — formează una dintre trăsăturile ce caracterizează arta sacră a acestei epoci[31].

Nici isihaştii, nici adversarii lor nu ne-au lăsat scrieri special consacrate artei, aşa cum s-a petrecut în perioada iconoclastă. Problema imaginii nu s-a pus şi nu a făcut obiectul vreunei polemici. Însă arta acestei epoci în ansamblu vădeşte un amestec de Tradiţie ortodoxă şi de elemente legate de renaşterea „umanistă"; amestec specific luptei dintre „umanism" şi isihasm, implicând o întoarcere la vechile tradiţii elenistice şi o înflorire a vieţii spirituale. Acest amestec se manifestă atât în concepţia propriu-zisă despre artă, cât şi în caracterul sau subiectele ei.

Numărul de împrumuturi din antichitate creşte mult în secolele XIII şi XIV iar aceste motive nu se mărginesc la rolul de complemente secundare; ele pătrund în subiectul însuşi şi în natura acestuia[32]. Se observă astfel o neîncetată tendinţă de a transfera volumul în imagine prin mijlocirea unei anumite profunzimi; apare totodată un anumit manierism, reprezentarea din spate, din profil, racourci-ul etc. Se răspândesc mai ales subiectele preluate din Vechiul Testament şi printre acestea, prefigurările Maicii Domnului (rugul arzând, lâna lui Ghedeon...), ale lui Hristos (jertfa lui Avraam, Melchisedec

etc.) precum și reprezentările Sale simbolice (sub forma unui înger). Decorația bisericii își pierde unitatea și laconismul ce o caracterizau în epoca anterioară. Nu se renunță la principiul dogmatic, dar legătura ei organică cu arhitectura începe să slăbească. „Pictorii și mozaicarii nu se mai supun spațiului interior al bisericii (...), preferând degajarea semnificației prin juxtapunerea a nenumărate reprezentări."[33] Într-o artă prin excelență spațială, care până atunci transmisese mai degrabă atitudinea decât gesticulația, o stare spirituală decât o suită de emoții, este acum introdus elementul temporal, reprezentarea care se desfășoară în fuga timpului: apare narațiunea, reacția psihologică etc. Se schimbă totodată raportul dintre ceea ce este reprezentat și privitor: chiar dacă icoana nu mai înfățișează decât o persoană sau o scenă oarecare, aceasta nu mai este orientată spre exterior, spre credinciosul care se roagă înaintea ei; adesea reprezentarea este ca într-un tablou, trăindu-și propria viață, desprinsă de privitor, ca și cum ar fi închisă în sine fără a mai privi în afară. Tot în această perioadă se înmulțesc reprezentările de pe bariera altarului, ale cărei subiecte sunt direct legate de sensul Tainei centrale a Bisericii: Euharistia. Prin traducerea acesteia în imagini se conturează două curente: pe de o parte, căutarea unui sistem teologic coerent care să releve prin imagine toată iconomia mântuirii luată ca ansamblu. Acest curent va crea sistemul iconostasului, care își va primi forma clasică în Rusia secolului XV[34]. Pe de altă parte, ca o caracteristică a artei acelui timp, apare tendința de a explica sensul Tainei prin ilustrarea anumitor momente ale Liturghiei (Vohodul Mare, Liturghia Sfinților Părinți etc.). În acest din urmă subiect iconografic s-a depășit adesea limita dintre reprezentabil și ne-reprezentabil, confuzia mergând uneori până la materialismul grosolan. De pildă: scena în care un ierarh Îl jertfește pe pruncul Iisus culcat pe un disc, care amintește în mod straniu o crimă rituală (în biserica de secol XV de la Mateic, în Serbia). Ni se pare incontestabil că tema Pruncului pe Sfântul Disc este o reacție la discuțiile liturgice din secolul XII, sau mai precis, un reflex al acelor discuții în tabăra occidentalizanților care, în epoca Paleologilor, aveau să-și găsească un sol fertil în gândirea abstractă și în raționalismul „umaniștilor"[35].

Paralel cu ilustrarea anumitor momente ale Liturghiei, o serie de teme iconografice par menite să dezvăluie semnificația Tainei cu ajutorul unor imagini simbolice: ospățul Înțelepciunii, împărtășirea Apostolilor de către Înțelepciune etc. Aceste teme își propun să transpună în imagine textul din Proverbe

(9, 1-7): „Înțelepciunea și-a zidit casă...", iar ele se tălmăcesc prin două ipostaze: pe de o parte, Sophia — ca înger — personificând Înțelepciunea divină potrivit personificărilor tipice Antichității; pe de altă parte, Înțelepciunea lui Hristos, sub înfățișarea îngerului Marelui Sfat[36]. Să nu uităm că tema Înțelepciunii era de mare actualitate în momentul conflictului dintre isihaști și adversarii lor; fără îndoială că acesta este contextul în care s-a răspândit imaginea simbolică a Sophiei pe vremea Paleologilor. Desigur că, în dezvoltarea unui simbolism de acest tip, nu putem să nu vedem influența renașterii „umaniste". Totuși, dincolo de incompatibilitatea sa cu ideile isihaste, trebuie spus că acest simbolism — ca și împrumuturile din Antichitate — nu era totdeauna străin partizanilor acestora. Putem deci înțelege reprezentarea simbolică a Înțelepciunii nu doar ca pe o influență a „umanismului", ci și ca pe o încercare a isihaștilor de a opune Înțelepciunea lui Dumnezeu celei a filosofilor[37]. Acest gen de simbolism, utilizat de pictor în mod conștient sau inconștient, submina realismul doctrinei ortodoxe despre icoane și mergea uneori până la încălcarea Canonului 82 al Sinodului Quinisext. Reamintim că acel Canon abolește simbolurile care înlocuiesc imaginea explicită a Cuvântului lui Dumnezeu întrupat: „Cinstind imaginile și umbrele din vechime ca semne și prefigurări ale Adevărului (...) le preferăm totuși harul și adevărul, primindu-l ca desăvârșire a legii". Or, o asemenea „descărnare" încălcând realismul evanghelic este cu atât mai paradoxală în cazul unei teme euharistice. Evident, acest simbolism — fruct al unei gândiri abstracte — nu corespunde gândirii ortodoxe tradiționale, mai mult decât confuzia dintre ceea ce poate fi reprezentat și ceea nu poate.

Aceste reprezentări simbolice menite să înlocuiască imaginea umană directă, reflexul atât de expresiv al vieții emoționale în artă, tendința către trăsăturile naturalismului elenistic, marea varietate a subiectelor iconografice inedite, proliferarea imaginilor vetero-testamentare, toate acestea erau fructul unei epoci ce se scălda într-o multitudine de idei noi — epoca renașterii „umaniste" și a renașterii isihaste. Dacă pictorii tradiționaliști nu erau întotdeauna la adăpost de influențele „umanismului", pictorii partizani ai umanismului rămâneau, la rândul lor, fideli formelor tradiționale ale artei ortodoxe reprezentate de isihasm. Renașterea Paleologilor nu abandonează formele tradiționale; totuși, sub influența ideilor vremii și în comparație cu perioada precedentă, anumite elemente care diminuează spiritualitatea imaginii pătrund în formele tradiționale. Uneori, ele denaturează, așa cum am văzut, însăși noțiunea de

icoană, semnificaţia şi rolul ei în Biserică. Aceste elemente provenind dintr-o concepţie abstractă despre Dumnezeu (întemeiată pe cunoaşterea naturală a lumii) se situează faţă de Tradiţia ortodoxă precum viziunea „umanistă" despre lume faţă de atitudinea isihastă tradiţională. De aceea, rolul pe care „umaniştii" îl atribuiau filosofiei şi ştiinţelor profane în viaţa spirituală, pe de o parte, precum şi atitudinea isihaştilor faţă de acestea pot să ne slujească indirect drept indicaţii referitoare la concepţia unora şi altora despre conţinutul şi funcţia artei sacre.

În controversa lui cu „umaniştii", Sfântul Grigorie Palama scria: „Nu împiedicăm deci pe nimeni să se iniţieze în educaţia profană, cu condiţia să nu fi îmbrăţişat viaţa monahală. Dar nu sfătuim pe nimeni să se dedice total educaţiei profane şi nici să obţină prin ea cât de puţină exactitate în cunoaşterea celor dumnezeieşti; căci nu e cu putinţă să ajungi la vreo învăţătură sigură despre Dumnezeu". Şi ceva mai departe: „Există câte ceva de folos la filosofi, precum într-un amestec de miere şi mătrăgună; dar există riscul ca toţi cei care vor vrea să scoată mierea, să culeagă deodată şi rămăşiţa ucigaşă"[38]. Sfântul Grigorie Palama abordează pe larg şi în amănunt problema raporturilor dintre filosofie şi ştiinţa profană, pe de o parte şi cunoaşterea lui Dumnezeu, pe de altă parte. În pofida aprecierii absolut negative pe care tocmai am citat-o, ca nu numai că nu neagă importanţa ştiinţelor profane, dar chiar le recunoaşte o anumită utilitate relativă. Asemenea lui Varlaam, el vede în aceste ştiinţe una dintre căile de a obţine o cunoaştere indirectă şi relativă despre Dumnezeu. Dar refuză în acelaşi timp energic posibilitatea ca filosofia religioasă sau ştiinţele profane să servească drept mijloace de comuniune cu Dumnezeu, adică să permită cunoaşterea Lui nemijlocită: în acest sens, nu numai că ştiinţa nu poate „oferi, într-o cât de mică măsură, precizie în cunoaşterea celor divine", dar, de îndată ce este aplicată unui domeniu care îi este străin, ea poate duce la greşeli. Mai rău, ea riscă să împiedice însăşi posibilitatea comuniunii cu Dumnezeu, dovedindu-se „ucigaşă". După cum vedem, Sfântul Grigorie nu face decât să protejeze domeniul comuniunii cu Dumnezeu împotriva oricărei confuzii cu cel al filosofiei religioase şi al cunoştinţelor naturale. În faţa unei asemenea intransigenţe manifestate de isihasm faţă de orice amestec al ştiinţelor profane (inclusiv filosofia religioasă) cu domeniul cunoaşterii nemijlocite a lui Dumnezeu se poate presupune că el situa în aceeaşi perspectivă arta sacră, conţinutul şi funcţiile ei.

De notat că, deşi tehnica psiho-somatică concret folosită de isihaşti presupune o anumită detaşare faţă de imagine, atitudinea lor faţă de venerarea şi importanţa icoanei în cult şi în rugăciune rămâne întru totul fidelă învăţăturii ortodoxe. Atunci când Sfântul Grigorie vorbeşte despre icoane el nu se limitează la exprimarea poziţiei ortodoxe clasice, adăugând unele precizări caracteristice învăţăturii isihaste şi tendinţelor globale urmate de arta ortodoxă: „Alcătuieşte din iubire pentru El, icoana Celui ce S-a făcut Om pentru noi; cu ajutorul acesteia îţi vei aminti de El, prin ea Îl vei adora, prin ea îţi vei ridica duhul spre Trupul preacinstit al Mântuitorului ce şade în ceruri de-a dreapta Tatălui. Tot astfel, pictează şi icoanele sfinţilor (...), cinsteşte-le, dar nu ca pe nişte dumnezei — nu se cuvine — ci ca pe o mărturie a veneraţiei şi iubitoarei tale comuniunii cu dânşii, înălţându-ţi duhul spre ei, prin icoane“[39]. După cum vedem, Sfântul Grigorie exprimă învăţătura ortodoxă tradiţională atât prin venerarea imaginii, cât şi prin concepţia lui despre temeiul (întruparea) şi conţinutul acesteia. Dar, pus în contextul ei teologic, acest conţinut capătă rezonanţa caracteristică perioadei pneumatologice. Pentru el, Întruparea este punctul de plecare prin care se descoperă roadele: slava divină arătată în trupul omenesc asumat de Dumnezeu-Cuvântul. Trupul deificat al Mântuitorului a primit şi împărtăşeşte slava veşnică a Dumnezeirii. Ea este reprezentată în icoane şi este mărită în măsura în care manifestă Dumnezeirea lui Hristos[40]. Dar pentru că Dumnezeu şi sfinţii au acelaşi har[41], reprezentarea lor se face „asemenea“[42].

În lumina unei asemenea concepţii despre semnificaţia imaginii, nu ne mai îndoim că, pentru isihaşti, în domeniul artei, numai o imagine corespunzătoare doctrinei isihaste despre comuniunea cu Dumnezeu putea servi ca mijloc al acestei comuniuni. Dimpotrivă, acele elemente care, în artă, se bazau pe o gândire abstractă şi pe o cunoaştere empirică a lumii nu puteau — ca şi filosofia sau ştiinţele profane — să ofere „vreo precizie în cunoaşterea celor divine“. Mai cu seamă o reprezentare simbolică a lui Iisus Hristos, înlocuind imaginea personală a Purtătorului de slavă divină, constituie o violare a însăşi temeliei învăţăturii despre icoane — ca mărturie a Întrupării; o astfel de reprezentare nu poate deci să „înalţe duhul spre Trupul mărit al Mântuitorului care şade în slavă de-a dreapta Tatălui“. E prin urmare normal că, o dată cu victoria isihasmului, Biserica a inhibat dezvoltarea, în arta ei de cult, a acelor elemente Care îi subminau învăţătura. Tocmai datorită isihasmului,

„ultimii bizantini — spre deosebire de italieni — au făcut loc naturalului, dar fără a elabora un naturalism; au folosit adâncimea, fără a o întemniţa în legile perspectivei; au explorat umanul, fără a-l despărţi de divin“[43]. Arta nu şi-a rupt legăturile cu revelaţia şi şi-a păstrat caracterul de sinergie între Dumnezeu şi om.

Doctrina Sfântului Grigorie Palama despre comuniunea esenţială cu energiile divine „distruge tot restul raţionalismului şi pozitivismului iconoclast“[44], pentru că nu face decât să dezvolte chestiunile schiţate odinioară prin învăţătura despre cinstirea icoanelor. Într-un asemenea domeniu, travaliul dogmatic nu se putea continua decât în sensul explicitării conţinutului însuşi al experienţei spirituale şi, implicit, al conţinutului artei sacre. Prin dogma cinstirii icoanelor, Biserica recunoaşte posibilitatea de a traduce în limbajul formelor, culorilor şi liniilor rezultatul lucrării divine în om, de a manifesta şi evidenţia acest rezultat; prin doctrina luminii taborice, Biserica admite că lucrarea divină care transfigurează omul are ca origine lumina necreată şi nepieritoare, energia Dumnezeirii, resimţită şi contemplată în trup. Doctrina energiilor divine se întâlneşte astfel cu cea despre icoane, fiindcă în discuţia despre lumina taborică s-a stabilit, în mod dogmatic, că îndumnezeirea omului este şi temelia semnificantă a icoanei. În această epocă se precizează limitele pe care arta sacră nu trebuie să le depăşească, pentru a rămâne artă a Bisericii.

Victoria palamismului a fost decisivă pentru istoria ulterioară a Bisericii. Dacă aceasta ar fi rămas pasivă în faţa dezvoltării „umanismului“, mareea ideilor „noi“ ar fi condus-o, fără nici o îndoială, la o criză asemănătoare cu cea a creştinismului apusean: la neo-păgânismul Renaşterii şi la Reforma provocată de noua filosofie. Iar acest lucru ar fi antrenat o modificare radicală a artei sacre[45].

Aşadar, graţie isihasmului, arta sacră nu a depăşit limitele dincolo de care ar fi încetat să exprime învăţătura ortodoxă; şi totuşi, încă din a doua jumătate a veacului XIV, tradiţia vie şi creatoare care produsese renaşterea Paleologilor începe să lase locul unui anumit conservatorism. După căderea Constantinopolului, în 1453, şi invadarea Balcanilor de către turci, Rusia preia rolul principal în domeniul artei sacre[46]. Impulsul viu al isihasmului şi al dogmelor ce formulau antropologia ortodoxă în lumina palamismului au dat roade extraordinare în viaţa spirituală şi în arta rusă; renaşterea din secolele XIV-XV va avea acolo, după cum vom vedea, o cu totul altă bază decât cea care a produs renaşterea bizantină a Paleologilor. Cât despre conservatorism, el s-a dovedit prea slab din fire pentru a rezista influenţelor exterioare venite din Apus şi,

aşa cum spune pe bună dreptate M.S. Radojcic, „influenţele occidentale au făcut mai mult rău picturii bizantine decât turcii"[47].

Cel mai solemn act prin care Biserica a confirmat doctrina Sfântului Grigorie Palama a fost Sinodul de la Constantinopol, din 1351. În secolul XIV, deciziile acestui Sinod au fost adoptate de întreaga Biserică Ortodoxă. La un an după Sinod, definiţiile sale au fost incluse în ritualul de la Duminica Ortodoxiei. Sfântul Grigorie Palama a fost canonizat în 1368, puţin după moartea sa (pe care o comemorăm la 14 noiembrie). Mai mult, a doua Duminică din Postul Paştelui este, de asemenea, consacrată memoriei Sfântului, ca „propovăduitor al dumnezeieştii lumini" (stihirea a III-a de la vecernie); el este sărbătorit ca „flacără a Ortodoxiei, doctor şi stâlp al Bisericii" (troparul). Ca atare, după Duminica Ortodoxiei, Biserica sărbătoreşte doctrina îndumnezeirii omului, iar Sinodul din 843, care încheie perioada hristologică a Bisericii este legat în mod liturgic de culmile perioadei sale pneumatologice.

12
Isihasmul și înflorirea artei rusești

Creștinarea Rusiei a fost un proces îndelungat care a început cu mult înainte de botezul oficial și prelungindu-se multă vreme după acesta. Dacă în secolul X, în ciuda rezistenței păgânismului (foarte crâncenă pe alocuri), creștinismul a putut deveni religia dominantă, acest lucru se explică prin faptul că partea creștină a populației era deja importantă sub raport numeric și spiritual. În timpul domniei prințului Sviatoslav (+ 972) existau deja la Kiev mai multe biserici creștine[1]. Or, dacă existau biserici, existau și icoane. Erau ele importate, sau unele dintre ele fuseseră pictate la fața locului? Nu putem confirma această din urmă ipoteză, dar nici nu o putem exclude.

Cunoscând venerația pe care Sfântul Fotie, inițiatorul misiunii printre slavi, o arăta icoanelor (ca de altfel și colaboratorii săi apropiați sau cei care i-au continuat opera) se poate presupune că s-a acordat o atenție specială acestui important aspect al Ortodoxiei și răspândirii icoanelor printre noii convertiți. Cultura artistică locală — așa cum reiese ea din cercetările actuale — atinsese un nivel destul de înalt, fapt care va fi ușurat și accelerat familiarizarea cu arta creștină și apariția unor pictori locali. Începând de la sfârșitul secolului X și în secolul XI funcționează la Kiev ateliere mixte ruso-bizantine[2]. Dacă primele biserici, construite după botezul oficial, fuseseră decorate de către artiști greci invitați în Rusia, istoricii notează totodată participarea artiștilor ruși la decorarea lor.

Conform omiliei pe care Episcopul Ilarion al Kievului (sec. XI) o dedica defunctului principe Vladimir, atât venerarea icoanei cât și conștiința importanței acesteia pătrunseseră profund în spirite: „Privește — spune Ilarion — această cetate plină de măreție, aceste biserici înfloritoare, răspândirea creștinismului, privește această cetate sfințită de icoanele sfinților (...), în care ră-

sună dumnezeieştile cântări şi laude“[3]. Iar *Patericul* de la mănăstirea Lavrelor din Kiev relatează că, în secolul XIII, o tradiţie mai veche vorbea despre un călugăr Erasm, care „cheltuise tot ce avea pentru sfintele icoane“.

O dată cu creştinismul, Rusia a primit imaginea sacră în forma ei clasică, o învăţătură gata formulată cu privire la acest subiect şi o tehnică matură, elaborată de-a lungul veacurilor. Poporul rus a primit în mod creator, în acord cu propriul său mod de a trăi creştinismul, atât noua credinţă cât şi limbajul ei pictural, zămislit printr-o luptă aprigă, adesea tragică. Încă din perioada de asimilare (secolele XI-XII) s-a elaborat un limbaj artistic original, propriu Rusiei, ale cărui forme au dobândit, în secolul XIII, un caracter naţional specific. Viaţa spirituală, sfinţenia şi arta sacră a poporului au primit o amprentă naţională — produse ale unui fel nou şi original de a asimila creştinismul. Aşa se face că sfinţenia prinţilor Boris şi Glev a primit marca unui caracter tipic rusesc. Ei au fost primii sfinţi ruşi canonizaţi în virtutea unei veneraţii unanime, în pofida dubiilor sau a opoziţiei exprimate de greci. În secolul XI, doi monahi de la Lavra Kievului — Alipie şi Grigore — canonizaţi ca iconari — au dat artei sacre ruseşti un impuls provenit din cunoaşterea vie şi nemijlocită a revelaţiei. Încă de la început, ansamblul artei cultice ruseşti (arhitectură, pictură, muzică) poartă o amprentă originală. Această originalitate avea să se manifeste mai ales în marea varietate a manierelor picturale elaborate în diferitele centre istorice ale Statului (în perioada fărâmiţării sale feudale) conform condiţiilor locale şi trăsăturilor specifice poporului dintr-o parte sau alta a vastului teritoriu rusesc.

Îngrozitoarea invazie tătară a frânat, dar nu a zdrobit spiritul creator al poporului rus. Sub jugul tătar s-a continuat construirea de biserici şi pictarea de icoane, chiar dacă înflorirea acestora nu se mai putea compara cu cea din perioada anterioară. În 1325, în vremea Sfântului Mitropolit Petru, Moscova a devenit centrul religios al Rusiei, cu mult înainte de a-i fi capitală. În această perioadă de neîncetate războaie interne între principi, de devastare generală în urma invaziilor şi a incursiunilor tătare, Biserica a fost cea care a asigurat unitatea lăuntrică a Rusiei[4], garantându-i viitoarea unire politică[5]. Prin persoana celor mai buni reprezentanţi ai ei (în primul rând a Sfântului Serghie de Radonej şi a ierarhilor moscoviţi), Biserica realizase unificarea spirituală a întinsei Rusii în jurul Moscovei, înainte de unificarea politică[6]. Iar lupta împotriva jugului tătar „era o datorie nu doar naţională, ci şi religioasă“[7]. În ce pri-

veşte războaiele interne şi certurile dintre principii de aceeaşi credinţă, ele contraziceau însăşi natura Bisericii. Faptul că Sfântul Serghie şi-a târnosit biserica sub hramul Sfânta Treime este cu siguranţă foarte grăitor; biograful său, Epifanie (numit „cel preaînţelept") scria: „pentru ca vederea Sfintei Treimi să învingă teama de urâta dezbinare a lumii acesteia"[8].

Veacurile XIV-XV — epoca Sfântului Serghie (1314-1392) şi a continuatorilor imediaţi ai operei sale, este epoca unui mare avânt al sfinţeniei ruse, a unei renaşteri a monahismului şi eremitismului, a culturii şi artei focalizate în mănăstiri[9]. Unificarea poporului rus se face în jurul Moscovei. În această perioadă de renaştere spirituală, culturală şi naţională creşte interesul pentru trecutul istoric (vremea cuceririi independenţei), pentru pictura, arhitectura şi literatura veacurilor XI-XIII, de la Kiev, Novgorod şi Vladimir. Zguduită de nemaipomenita catastrofă a invaziei tătare, Rusia începe în sfârşit să iasă din această „probă de foc", ridicându-se treptat şi adunându-şi forţele pentru a se elibera de jugul străin. „Ea trăia vestea cea bună a Evangheliei, cu o intensitate nemaiîntâlnită înainte şi nemaivăzută după aceea. Patima lui Hristos devenea propriul său calvar, iar vestea Învierii lui Hristos era primită cu o bucurie pe care numai sufletele ieşite din iad o pot resimţi. În acelaşi timp, generaţia sfinţilor care trăia în sânul ei oblojindu-i rănile, o făcea să recunoască în orice clipă puterea lucrătoare a făgăduinţei lui Hristos: «Şi iată, Eu sunt cu voi în toate zilele, până la sfârşitul veacului» (Mt. 28, 20). Conştiinţa lucrării lui Hristos în viaţa omului şi a naţiunii se exprimă în ansamblul artei ruseşti din această epocă"[10].

Rusia străbătea o perioadă de viaţă artistică intensă. Ca expresie a vieţii spirituale şi culturale a poporului rus, pictura ocupă un loc preponderent în avântul general al arhitecturii, literaturii şi al creaţiei liturgice. Exact în această epocă, limbajul pictural al artei sacre atinge un maximum de expresivitate, distingându-se prin forţa sa expresivă, prin libertatea, spontaneitatea, puritatea tonului, intensitatea şi bucuria culorii.

În acea vreme, în Rusia se ştia foarte bine ce se petrece în Bizanţ. Renaşterea creştinismului ortodox numită în discuţiile bizantine „isihasm", premisele ei teologice şi dezbaterile legate de experienţa ascetică, toate acestea au provocat un puternic ecou în Rusia. Am văzut că limbajul imaginii sacre s-a format de-a lungul veacurilor, graţie experienţei spirituale a ascezei ortodoxe. Era deci normal ca desăvârşirea sfinţeniei ruse să fie însoţită de avântul

artei sacre. Încă din perioada pre-mongolă, contactele călugărilor ruşi cu mănăstirile bizantine şi centrele spirituale din Orientul Apropiat au îngăduit concluzia că „praxisul" spiritual avusese un rol decisiv în asimilarea artei creştine şi formarea unei conştiinţe artistice bisericeşti pe întinsul Rusiei. Cât priveşte arta rusească din secolele XIV şi XV, ea este direct influenţată de isihasm. Totuşi, înflorirea ei nu a depins, ca în Bizanţ, de o dispută dogmatică. Nu a fost o replică la un atac, ci manifestarea vizibilă a unui avânt de viaţă spirituală, a unei înfloriri de sfinţenie. Ei i se pot aplica aceiaşi termeni ca şi sfinţilor ruşi: „Pământul rus Te aduce aici, Doamne, ca o roadă bogată a mântuitoarelor Tale seminţe"[11].

Mişcarea isihastă a pătruns în Rusia pe două căi: direct prin Bizanţ (cu care legăturile rămâneau foarte strânse) şi prin Muntele Athos şi slavii de sud. Un mare număr de ierarhi ai Bisericii ruse aveau legături nemijlocite cu această mişcare (Mitropoliţii Teognost, Alexie, Ciprian şi Fotie)[12]. Introducerea sărbătorii Sfântului Grigorie Palama (a doua Duminică a Postului Mare) confirma pe plan liturgic legătura Bisericii ruse cu isihasmul bizantin. Numeroasele scrieri de la Bizanţ, Muntele Athos sau din teritoriile slavilor sudici care pătrundeau în Rusia erau impregnate de doctrina şi practica isihastă[13]. „Praxisul" spiritual cuprindea un vast cerc de discipoli, prieteni sau corespondenţi ai Sfântului Serghie, a cărui mănăstire — Sfânta Treime — a devenit centrul spiritual al Rusiei şi principalul focar de răspândire a isihasmului. Însă raporturile cu Bizanţul erau cu precădere active în domeniul artei sacre: de acolo erau aduse icoane şi mulţi pictori bizantini lucrau în Rusia. Pe deasupra, în secolul XIV, slavii de sud s-au refugiat aici pentru a evita înaintarea turcilor. Totuşi, mişcarea isihastă din Rusia nu a fost rezultatul unor raporturi exterioare cu Bizanţul, întreţinute prin intermediul scrierilor, al zugravilor sau al icoanelor venite de acolo. Era vorba mai degrabă de ecoul profund în viaţa spirituală rusă, al luptei dogmatice ce avea loc în Bizanţ. Se poate spune că arta rusească din secolele XIV-XV (şi parţial, XVI) constituie aportul Bisericii ruse la această luptă dogmatică la care nu participase direct. Teologia isihastă se răsfrânge în conţinutul spiritual dar şi în natura acestei arte traducând un profund proces de conştientizare.

Acei oameni care erau cei mai reprezentativi pentru arta acestei perioade duceau ei înşişi o viaţă isihastă sau îi erau ataşaţi într-un fel sau altul. Printre aceştia, istoria artei distinge trei nume legate, cu mai multă sau mai puţină

certitudine de anumite opere și curente artistice: Teofan Grecul (sec. XIV), Andrei Rubliov (1360 sau 1370-1430) și maestrul Dionisie (născut în anii '30 sau '40 ai secolului XV și mort în primii ani ai secolului XVI). Potrivit lui Epifanie cel Înțelept, în munca lui, Teofan Grecul „concepea în duh cele neapropiate și nevăzute, văzând prin lumina ochilor trupești frumusețea duhovnicească"[14]. Cât despre Andrei Rubliov și anturajul său, Sfântul Iosif de Volokolamsk vorbește în următorii termeni: „Acești minunați și faimoși iconari, Daniel, ucenicul său Andrei și *mulți alții* asemenea lor, aveau atâta virtute și atâta zel spre postire și viață călugărească încât putură primi harul dumnezeiesc; își înălțau neîncetat duhul și gândirea către netrupeasca lumină dumnezeiască, țintuind cu ochii trupului chipurile zugrăvite în culori firești ale Mântuitorului Hristos, Prea Curatei Sale Maici și ale tuturor sfinților"[15]. Teologia isihastă și mai ales învățătura despre rugăciunea inimii călăuzeau de asemenea lucrarea maestrului Dionisie[16]. Acei „mulți alții, asemenea lor" erau greci, slavi de sud sau ruși formați în raza influenței directe sau indirecte a Sfântului Serghie — generații de iconari cu un nivel spiritual și artistic extrem de ridicat. Cunoaștem câteva nume din aceste generații, dar nu le putem atribui cu certitudine anumite opere; majoritatea lor rămân, de fapt, anonimi.

Avântul vieții spirituale și atingerea sfințeniei au coincis, în Rusia, cu dezvoltarea ereziilor, tot așa cum înflorirea artei sacre a corespuns iconoclasmului manifestat prin acele erezii[17].

Spre mijlocul secolului XIV apare în nord-vestul Rusiei erezia „strigolnicilor" (după unii, la Pskov, după alții, la Novgorod). Acest curent, impregnat de raționalism critic, a fost primul care s-a opus Bisericii. Strigolnicii negau ierarhia, dogmele Bisericii și Sfintele Taine[18]. Nu avem nici o precizare directă cu privire la iconoclasmul lor. Totuși, natura generală a acestei erezii ne face să credem că adepții ei nu puteau venera icoanele.

În anii '80 ai veacului XIV, iconoclasmul s-a manifestat la Rostov. Propovăduit de un oarecare armean, Marcian, acesta a avut un caracter fortuit, efemer și lipsit de consecințe[19].

În secolul XV raționalismul s-a manifestat prin erezia iudaizanților, mai întâi la Novgorod, apoi la Moscova. Erezia a cuprins mai întâi înaltul cler, apoi clasele laice superioare și a durat până la începutul secolului XVI. Asemenea strigolnicilor, iudaizanții negau Biserica, Tainele, ierarhia și doctrina ei; refuzau de asemenea Sfânta Treime și Dumnezeirea lui Hristos. Întoarcerea lor la

Vechiul Testament — de unde le-a venit numele — se manifesta mai ales în cult: sărbătoreau Sabatul şi alte sărbători iudaice, practicând uneori chiar şi circumciziunea. Erezia iudaizanţilor nu era omogenă: era formată din curente diferite, uneori chiar contradictorii[20] — aşa că nu e sigur dacă toţi ereticii respingeau icoanele. De pildă, „unii dintre eretici îşi întemeiau argumentele făcând referire la anumite subiecte iconografice"[21]. Şi totuşi iconoclasmul trebuie să fi fost inerent acestei erezii şi să fi servit ca punct de plecare al deciziei sinodale adoptate împotriva iudaizanţilor, în octombrie 1490. Verdictul Sinodului afirmă: „Mulţi dintre voi batjocoreaţi crucea lui Hristos, alţii rosteaţi vorbe de ocară împotriva sfintelor icoane, iar alţii sfărâmau sfintele icoane cu topoarele, arzându-le apoi în foc (...). Erau alţii în fine care aruncau icoanele la gunoi şi aţi insultat sfintele imagini ale celor pictaţi pe icoane"[22].

Ca şi erezia strigolnicilor, cea a iudaizanţilor nu s-a răsfrânt direct în arta sacră; ea a determinat doar răspândirea anumitor subiecte iconografice afirmând doctrina ortodoxă. Principala reacţie provocată de erezie a fost polemica scrisă, din care ne interesează mai ales expunerea teologică a temeiurilor artei sacre şi ale creării sale.

După cum am văzut, în Bizanţ, teologia isihasmului precizase semnificaţia dogmatică a icoanei graţie învăţăturii despre energiile divine. Totuşi, atunci când isihaştii bizantini vorbesc despre icoane, ei nu leagă nici venerarea, nici pictarea lor de lucrarea („praxis") duhovnicească. (De pildă, Sfântul Grigorie Palama nu face aluzie la icoane decât în cadrul mărturisirii sale de credinţă.) Probabil pentru că erezia pe care o combăteau nu pretindea o asemenea precizare. Relaţia respectivă a fost evidenţiată în Rusia veacului XIV, ca răspuns la erezia iudaizanţilor şi şi-a găsit expresia în lucrarea intitulată *Mesaj către un iconar*, inclusă în *Învăţătorul* (Prosvetitel) — tratat polemic împotriva ereziei, scris de Sfântul Iosif de Volokolamsk[23]. Acest *Mesaj* avea să joace un rol foarte însemnat în explicarea artei sacre. Regăsim influenţa sa în scrierile Sfântului Maxim Grecul, ale Mitropolitului Macarie, ale monahului Zenobie de la Otnia şi ale altor autori. Lucrarea este alcătuită din *Mesajul* propriu-zis şi din trei tratate despre icoane şi venerarea lor. Se adresează iconarului principal, care se află în fruntea celorlalţi. Un autor care atrage atenţia asupra caracterului isihast al acestei lucrări, presupune că tratatele incluse în *Mesaj* au fost reunite de Sfântul Iosif de Volokolamsk, probabil la cererea faimosului maestru iconar Dionisie, „pentru învăţătura ucenicilor acestuia şi a iconarilor ruşi în ge-

neral"[24]. Același autor are dreptate să noteze faptul că *Mesajul către un iconar* își propunea „să clarifice cele mai importante probleme ridicate de polemica împotriva ereziei, împiedicând totodată crearea unor compoziții noi"[25], nepotrivite cu învățătura ortodoxă. Această din urmă considerație se datorează fără îndoială faptului că — indiferent de erezie — iconografia epocii de după Rubliov a declanșat declinul progresiv al semnificației sale spirituale, ca temelie de adâncime. Frumusețea formei artistice începe să fie mai importantă decât adâncimea spirituală a imaginii. Cum aceasta din urmă începuse oarecum să scadă, apariția unor îngrijorări era perfect normală. E grăitor deja felul în care *Mesajul* se adresează destinatarului său, chemându-l pe maestrul iconar la vigilență: „Se cuvine dar să-ți trimit acest mesaj de vreme ce ești tu însuți meșterul iconarilor"[26]. Și nu degeaba Sfântul Iosif de Volokolamsk îi certa pe iconarii din vremea sa, dându-le drept exemplu pe Andrei Rubliov sau pe Daniel zis „cel Negru": „Nicicând nu se ocupau cu cele lumești (...), ci își înălțau neîncetat duhul și cugetul către neapropiata lumină a Dumnezeirii".

În *Mesajul către un iconar*, expunerea teologică se distinge printr-un lirism temperat, experiența personală a autorului tâlmăcindu-se printr-o mare vigoare. „Dacă (...) nu există la el aproape nici o opinie proprie — deosebită de tradiția spirituală adoptată sobornicește — tot ce spune este însă original. Tradiția patristică din care se hrănește trăiește și retrăiește în el." Aceste cuvinte ale protoiereului G. Florovsky referitoare la opera Sfântului Nil Sorsky[27] se potrivesc cum nu se poate mai bine autorului *Mesajului*. Ca orice operă bisericească realmente creatoare, el este, pe lângă un răspuns dat ereziei, nu doar o apologie a existenței icoanei, ci și — fapt însemnat — un aport pozitiv: o explicare a dimensiunii interioare și a rolului experienței spirituale a credinței ortodoxe în crearea icoanei.

Primul dintre tratate este polemic în sensul propriu al cuvântului: este îndreptat împotriva argumentației iconoclaste a iudaizanților „care spun că nu se cuvine să venerăm ceea ce este făcut de mâinile omenești". Cel de-al doilea tratat, „folositor oricărui creștin", cuprinde teologia venerării icoanelor. În fine, al treilea — deopotrivă polemic și teologic — este dedicat unui subiect concret, reprezentarea Sfintei Treimi, contestată de eretici. În scurta analiză a tratatelor pe care o facem aici îl vom omite pe cel de-al treilea, pentru a ne întoarce la el atunci când vom examina reprezentarea Treimii.

Una dintre caracteristicile acestor tratate este că învățătura despre icoane se înscrie în contextul general al iconomiei divine luate în ansamblu; ea nu

formează un domeniu aparte, ci este ontologic încorporată în ansamblul învățăturii ortodoxe. Aceasta din urmă este expusă tocmai cu ajutorul icoanei, fără afirmații teoretice, subliniindu-se mereu semnificația și amplitudinea spirituală ziditoare a imaginii.

Conținutul polemic al primului tratat constă în respingerea sistematică a argumentelor iudaizante care erau global similare cu cele ale iconoclasmului bizantin timpuriu: referirea la interdicția vetero-testamentară, confuzia dintre icoană și idol, confuzia dintre venerare și adorare, refuzul de a cinsti sfinții și moaștele și, dacă ținem cont de textul de răspuns, conceperea Euharistiei ca imagine. Un lung expozeu apără sfințenia bisericii — ca loc de cult — subiectul lipsind din textele polemice bizantine. Subiectul acesta, precum și refuzul de a cinsti crucea arată în ce măsură iudaizanții îi depășeau prin iconoclasmul lor pe ereticii bizantini. Obiecțiilor clasice ale iconoclaștilor, autorul le răspunde cu argumente nu mai puțin clasice, folosind pe larg operele Sfântului Ioan Damaschinul, Sfântului Teodor Studitul și textele Sinodului VII Ecumenic — fără a face însă referiri directe. Ca și la apologeții ortodocși din veacurile VIII-IX, apărarea icoanelor începe aici prin explicarea reprezentărilor din Vechiul Testament, a diferenței dintre icoană și idol, între adorarea lui Dumnezeu și venerarea sfinților sau a celor sfinte. Demersul teologic al apologeților bizantini este acum regândit, reinterpretat de către autorul nostru, în funcție de particularitățile epocii sale și de noul context. Esențialul acestei argumentații se sprijină pe adevărul istoric al Întrupării, cu referiri la imaginea lui Hristos cea nefăcută de mână omenească și la icoanele pictate de Sfântul Evanghelist Luca. După ce a dovedit existența reprezentărilor din Vechiul Testament, autorul spune: „Cu atât se cuvine mai mult ca, după înnoirea harului, să cinstim și să ne plecăm în fața chipului Domnului nostru Iisus Hristos pictat pe icoană de mâna omului (...) și să adorăm firea Lui omenească îndumnezeită și înălțată la ceruri. Tot astfel, și pe Prea Curata Sa Maică. (...) Și tot așa se cuvine să zugrăvim în icoane pe sfinții pe care îi cinstim și dinaintea cărora ne plecăm (...). Iar când pictăm imaginea sfinților pe icoane nu venerăm un obiect, ci, plecând de la acel lucru văzut, duhul nostru se înalță spre iubire și dumnezeiescul dor“[28]. Iată reproducerea aproape literală a gândirii Sfântului Grigorie Palama, cu privire la conținutul imaginii lui Hristos. O înțelegere a semnificației și rostului icoanei, asemănătoare cu a sa, caracterizează în genere atitudinea spirituală a autorului *Mesajului*.

Tendința isihastă se manifestă mai ales în al doilea tratat — unde aceasta formează însuși temeiul abordării fiecărei chestiuni. Trebuie totuși să notăm că, spre deosebire de isihaștii bizantini, autorul nu spune nimic despre lumina taborică sau energiile divine. Și totuși acestea sunt cele care servesc drept bază tuturor judecăților sale și îi marchează întreaga gândire.

În al doilea tratat, învățătura „pentru tot creștinul" începe prin a afirma necesitatea unei imagini a Sfintei Treimi, Ea fiind temelia doctrinei și a vieții creștine. Trebuie să reprezentăm Treimea „pentru a privi duhovnicește, cu ajutorul înfățișării iconografice, ceea ce nu putem vedea cu ochii trupești"[29]. Dumnezeiasca Treime este indescriptibilă și, chiar dacă numeroși drepți și profeți au anunțat-O, nu O reprezentăm decât pentru că Ea „i S-a arătat lui Avraam în chip văzut și a poruncit să fie înfățișată întocmai după cum a binevoit să Se arate. Și pornind de la acest aspect sensibil — repetă autorul — duhul și cugetarea noastră se înalță spre dorirea și iubirea lui Dumnezeu, cinstind nu un obiect, ci vederea și manifestarea frumuseții acestui chip divin"[30]. Autorul opune apariția Celor trei Ipostasuri sub chipul celor trei îngeri din fața lui Avraam, ca fapt istoric unic, diversității viziunilor și previziunilor profetice. Tocmai pe această înfățișare sensibilă se întemeiază icoana Treimii (numită „vetero-testamentară") în care „venerăm și slăvim firea unică a Dumnezeirii"[31]. Pentru autor, frumusețea exterioară a imaginii este sinonimă cu frumusețea spirituală, iar percepția sensibilă trebuie să ducă la contemplația spirituală, conducând la rugăciunea în duh. Plecând de la icoana Treimii, gândirea trece la icoană în general, considerată a fi legătura dintre viața de acum și cea din veacul de apoi, fiindcă iubirea pe care i-o arătăm celui reprezentat este de așa natură, încât leagă viața pământească de cea în care „trupurile sfinților vor străluci mai puternic decât soarele"[32]. Observația aceasta pare să aibă o asemenea importanță, încât este reluată integral la sfârșitul celui de-al treilea tratat al *Mesajului*. Înfățișând apoi învățătura ortodoxă despre Sfânta Treime, autorul acordă un spațiu amplu problemei purcederii Sfântului Duh respingând pe îndelete doctrina despre „Filioque". În contextul general al tratatului și al prezentării învățăturii despre imagine, putem bănui că mărturisirea adevărată a Sfântului Duh reprezintă pentru autor nu atât o teorie, cât o garanție a vieții duhovnicești și a creației autentice.

Potrivit gândirii autorului acestui *Mesaj*, „trăsătură proprie icoanelor este înțelesul lor dumnezeiesc — căruia i se supune, în icoană, tot ce este exterior —

şi care trebuie să fie priceput imediat"[33]. Asemenea imaginii Treimii, icoanele lui Hristos, ale Maicii Domnului şi ale sfinţilor se întemeiază mereu şi înainte de orice pe o realitate istorică. Istoricitatea icoanei, esenţială pentru teologia ortodoxă, primeşte aici o importanţă cu totul specială. Fiind imaginea unei persoane, icoana exclude orice confuzie. Şi tocmai de aceea „se cuvine să cinstim" icoana, „plecându-ne înaintea celui înfăţişat ca şi cum ar fi de faţă (...) ca şi înaintea (Maicii Domnului) Însăşi, iar nu a altcuiva"[34]. Se poate presupune că sublinierea atât de sistematică şi de insistentă a temeiului istoric al icoanei urmărea respingerea concepţiilor eretice care identificau icoana cu un idol. Or, în gândirea autorului (exprimată în primul tratat) deosebirea între cele două constă în diferenţierea prototipurilor. Icoana este o mărturie a Întrupării Cuvântului lui Dumnezeu, în vreme ce idolul este o „invenţie diabolică". De aceea, „prototipurile dumnezeieştilor icoane sunt sfinte şi venerabile, câtă vreme prototipurile idolilor sunt cu totul rele şi necurate"[35]. Pe de altă parte, e posibil ca atunci când subliniază caracterul istoric al icoanei, autorul să aibă în vedere neclaritatea care începe să se facă simţită în gândirea imaginii: s-ar putea ca el să se fi gândit la prezenţa ficţiunii în subiectele iconografice — care avea să provoace mai târziu dezbateri şi proteste împotriva „invenţiilor individuale".

Plecând de la acest temei istoric, autorul subliniază la fel de insistent sfinţenia, caracterul pneumatofor al prototipului iconic, care determină atât conţinutul cât şi atitudinea ce trebuie adoptată în faţa icoanei. În acest context, el revine adesea la binecunoscuta teză: „Iată cum cinstirea icoanei trece asupra modelului, aşa încât în şi prin icoane cinstim şi slăvim adevărul". Legătura imaginii cu prototipul este trăită de autor într-un mod atât de concret încât acesta spune despre persoanele înfăţişate pe icoane: „Le cinstim chipurile şi ne plecăm înaintea lor, gândindu-ne la ele ca şi cum ar fi prezente printre noi prin puterea nestăvilită a dragostei noastre"[36].

Trupul lui Dumnezeu-Cuvântul „arătat trupeşte şi Care a binevoit a trăi printre oameni şi a lucra, prin carnea Sa văzută, spre mântuirea mea"[37] este acelaşi trup în care „Dumnezeirea nu Se dezlipea de carne" (...); după Învierea Sa (Hristos) li S-a arătat ucenicilor în trupul Său nestricăcios şi gata îndumnezeit, S-a înălţat trupeşte la ceruri şi şade de-a dreapta Tatălui cu trupul Său îndumnezeit, iar nu ca noi, întru dezlegarea stricăciunii"[38]. Iată de ce, deşi relevă caracterul absolut indescriptibil al Divinităţii, autorul socoteşte

imaginea lui Hristos nu doar „preacurată" (ceea ce e curent), ci şi „teandrică", „vizibil dumnezeiască", chip al „firii Sale umane care s-a îndumnezeit". Căci tocmai unirea acestor două realităţi — istorică şi spirituală, umană şi divină — constituie criteriul însuşi al conţinutului icoanei ca expresie a teandriei lui Hristos. După apologeţii din veacurile VIII şi IX, legătura celor două realităţi (cea creată şi cea necreată) n-a fost nicicând prezentată atât de insistent, de consecvent şi de impetuos ca sens intrinsec al icoanei.

Dimensiunea doctrinară a icoanei, „trebuitoare oricărui creştin" (după cum sună titlul celui de-al doilea tratat) se însoţeşte aici cu o învăţătură pur isihastă: „Atunci când Îl slăveşti pe Domnul Dumnezeu (...), când, din tot cugetul, din tot sufletul şi din toată inima îţi ridici duhul spre Sfânta Treime deofiinţă şi de viaţă făcătoare, cu minte şi inimă curate (...), fie ca ochii tăi trupeşti să se ridice către preacinstita şi dumnezeiasca icoană a Sfintei Treimi deofiinţă şi de viaţă făcătoare, spre chipul divino-uman al Domnului nostru Iisus Hristos, spre cel al Prea Curatei Maicii Sale sau al vreunuia dintre sfinţi (...); cinsteşte-le pe ele duhovniceşte în sufletul tău şi trupeşte în trupul tău (...) întorcându-ţi cu totul faţa către ceruri"[39].

Specific *Mesajului* este faptul că acordă mult spaţiu unei învăţături pătrunse de duhul rugăciunii lăuntrice, dând sfaturi pentru viaţa de asceză şi de rugăciune. „Tu, prea-iubite, oriunde te-ai afla — pe mare, pe drum, în casă, mergând, şezând sau dormind — (...) roagă-te neîncetat cu o inimă curată spunând: «Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluieşte-mă pe mine», iar Dumnezeu te va auzi..."[40]. Sau: „Întoarce-ţi privirea de la cele văzute şi cu ochi duhovniceşti străbate viitorul"[41]. În contextul *Mesajului*, aceste învăţături adresate unui iconar dobândesc o importanţă deosebită: ele ne arată care trebuia să fie, potrivit autorului, norma care îl călăuzeşte pe pictor în activitatea lui creatoare.

Mesajul către un iconar nu aduce nimic nou privitor la principiul însuşi al doctrinei despre icoane; dar el dezvăluie, în lumina isihasmului, atitudinea existenţială faţă de icoană, recomandând practica isihastă a rugăciunii inimii, deopotrivă ca temei al cinstirii (mai precis al felului activ în care trebuie să receptăm icoana) şi al creării acesteia. Icoana fiind ontologic legată de învăţătura ortodoxă despre îndumnezeirea omului prin lumina divină increată, atitudinea faţă de ea şi faţă de crearea ei decurge organic din exerciţiul creştin al „lucrării duhovniceşti". Altfel spus, în lumina isihasmului, semnificaţia

icoanei presupune o anumită atitudine spirituală atât în crearea ei, cât și în perceperea ei în mod creator. În ambele cazuri, este vorba despre o renaștere spirituală a omului, „Duhul înnoirii dăruindu-i ochi și urechi noi. De aici încolo, el nu mai privește cele fizice ca om trupesc, ci, depășind omul, contemplă cele văzute în chip duhovnicesc“[42].

Înțelegerea semnificației icoanei în lumina doctrinei isihaste arată cât de înalte sunt exigențele autorului față de creația artistică. Pictorul trebuie să posede conștiința limpede a responsabilității care îi revine atunci când creează o icoană. Opera sa trebuie să stea la înălțimea modelului pe care îl reprezintă, astfel încât mesajul ei să devină o forță vie și activă, formând mentalitatea oamenilor, concepția lor despre lume și existență. Un veritabil iconar trebuie să fie în comuniune cu modelul zugrăvit, nu numai prin apartenența sa la trupul Bisericii, ci și prin experiența personală a sanctificării; el trebuie să fie un pictor creator care percepe și dezvăluie sfințenia altuia, prin mijlocirea propriei sale experiențe spirituale. Puterea lucrătoare a unei opere depinde de experiența spirituală a pictorului, de gradul comuniunii acestuia cu prototipul.

Așa cum arătam deja, tratatele *Mesajului către un iconar* nu conțin nici o afirmație teoretică. Se știe că, în acea epocă, nu exista o teorie a artei în sensul concepției noastre actuale. Aprecierea estetică a unei opere corespundea întru totul aprecierii ei teologice, arta fiind o teologie care se exprimă prin mijlocirea categoriilor estetice. Frumusețea unei icoane era înțeleasă ca reflex al sfințeniei modelului ei. Altfel spus, doctrina Bisericii Ortodoxe despre îndumnezeirea omului era singura „teorie a artei“. Din această doctrină decurg atât practica vieții spirituale cât și expresia ei artistică.

Între 1500 și 1502, destinatarul *Mesajului către un iconar* (se bănuiește că ar fi fost Dionisie) decora împreună cu fiii săi biserica Nașterii Maicii Domnului de la mănăstirea Sfântul Terapont. Frescele sale vădesc o corespondență evidentă cu *Mesajul*, atât ca subiect, cât și sub aspect spiritual. Tema lor dominantă este afirmarea învățăturii ortodoxe față de erorile ereticilor — enumerate la Sinodul din 1490: sunt puse în evidență atât Dumnezeirea cât și umanitatea lui Hristos, preaslăvirea Fecioarei și rolul Sinoadelor Ecumenice. Cât privește planul spiritual, frescele mânăstirii Sfântul Terapont sunt, potrivit unui savant contemporan, o ilustrare grăitoare a „teoriei psihologice a isihasmului“[43]; personajele lui Dionisie sunt fulgerate de o frumusețe care nu e pământească: „E rezultatul rugăciunii inimii (a unui praxis spiritual)“[44]. El re-

nunţă la „detaliile care ar fi putut stânjeni percepţia ideii pentru a indica esenţialul: reculegerea spirituală — paza minţii, trezvia, puterea înţelepciunii strălucind în nişte priviri deopotrivă pătrunzătoare şi întoarse într-însele, iubirea frumuseţii, smerenia. Asemenea lui Nil Sorsky şi autorului *Mesajului*, el îşi alegea idealul ce trebuie transpus, îl întrupa într-o imagine concretă şi lăsându-i privitorului posibilitatea de a judeca singur, prin comparaţie“[45].

Prin cuprinsul său teologic şi prin dispoziţia sa spirituală, *Mesajul către un iconar* se armonizează nu doar cu arta lui Dionisie, ci în genere cu arta rusă aflată la apogeu, o artă caracterizată prin perfecta unitate dintre învăţătura dogmatică, rugăciunea lăuntrică şi creaţia artistică. Arta acestei perioade atinge cel mai înalt nivel, răspunzând exigenţelor Ortodoxiei. Fireşte, ca şi în Bizanţ, nu toţi pictorii şi nici întregul cler nu pricepeau sau nu puneau în practică învăţătura isihastă. Dar isihasmul juca un rol decisiv în toate domeniile lucrării spirituale a omului[46]. Aşa cum spuneam, înflorirea artei ruse nu era rezultatul unei lupte. Dar miezul teologiei bizantine a acelui timp s-a manifestat, pe pământ rusesc, în latura sa practică, existenţială. Acolo s-a arătat plenitudinea întrupării acestei teologii, în viaţă şi în artă[47].

Ca şi în Bizanţ, în Rusia, subiectele iconografice se diversifică şi se îmbogăţesc; interesul general al acestei epoci pentru universul emoţional al omului — pentru sufletul său — se manifestă prin ele într-un mod cu totul special[48]. Este semnificativ faptul că, prin vieţile sfinţilor, arta figurativă se străduieşte nu doar să înfăţişeze, dar şi să dezvăluie cu un maximum de plenitudine sfinţenia: se caută redarea „Împărăţiei lui Dumnezeu pe dinăuntrul“ omului, în toată complexitatea naturii umane iluminate de lumina divină necreată[49]; se arată integritatea, deplinătatea vieţii călăuzite de învăţătura creştină care reînfloreşte prin isihasm. Expresia armoniei interioare a omului împăcat cu Dumnezeu, cu el însuşi şi cu lumea atinge culmea perfecţiunii tocmai în arta rusă: avem aici demonstraţia cea mai fidelă a ceea ce isihaştii numesc „linişte sfântă“ (*hesychia*) atunci când, aşa cum spune Sfântul Grigorie Palama, prin puterea Sfântului Duh „aplicăm Legea Lui, fiecărei puteri sufleteşti şi fiecărui mădular trupesc“[50]. Ceea ce ne arată icoana rusă nu este atât lupta împotriva naturii căzute, cât victoria asupra acestei căderi, libertatea regăsită atunci când „legea Duhului“ creează frumuseţea sufletului şi a trupului care nu se mai supun „legii păcatului“ (Rom. 7, 25; 8, 2). Centrul de gravitate nu se mai află în caznele luptei, ci în bucuria fructului, în dulceaţa şi uşurătatea

jugului Domnului despre care vorbeşte pericopa evanghelică citită zilnic de sfinţii asceţi: „Luaţi jugul Meu asupra voastră şi învăţaţi-vă de la Mine, că sunt blând şi smerit cu inima, şi veţi afla odihnă sufletelor voastre! Că jugul Meu este bun şi povara Mea este uşoară!" (Mt. 11, 29-30). În domeniul artei, icoana rusească este cea mai deplină expresie a smereniei propovăduite de Dumnezeu Însuşi. De aceea, extraordinara profunzime a semnificaţiei sale se uneşte cu o bucurie şi o uşurinţă copilărească, cu o căldură şi o calmă serenitate.

Se poate spune că dacă Bizanţul oferise teologiei o expresie mai ales verbală, Rusia i-a conferit cu precădere forma imaginii ei văzute. În domeniul limbajului artistic al Bisericii, Rusia a fost cea care a revelat profunda semnificaţie a icoanei, supremul ei grad de spiritualitate.

Unul din cele mai însemnate roade ale perioadei de înflorire a isihasmului în Rusia — perioadă în care au înflorit nu numai sfinţenia şi arta sacră, ci şi creaţia liturgică — este iconostasul în forma lui clasică.

Ca şi în Bizanţ, în Rusia acelui timp s-au manifestat unele încercări de a explica sensul Tainei euharistice cu ajutorul ilustrării diferitelor momente ale Liturghiei. Totuşi, în paralel cu aceste încercări, asistăm la dezvoltarea, în biserică, a peretelui care separă altarul de naos; acest perete se transformă într-un iconostas cu mai multe rânduri de icoane şi devine unul dintre elementele esenţiale ale oricărei biserici ortodoxe. El devine un zid despărţitor care ascunde altarul de ochii credincioşilor. În epoca noastră, acest zid le pare heterodocşilor, iar uneori ortodocşilor înşişi, inutil sau chiar şocant. De aceea ar fi util să ne oprim, pe scurt, asupra conţinutului iconografic şi sensului iconostasului, pentru a încerca să arătăm precizia şi puterea de expresie a isihasmului care se manifestă în el[51]. În forma sa clasică, desăvârşită în secolul XV, iconostasul comportă cinci registre de icoane şi are deasupra o cruce. Registrul superior este cel al Patriarhilor. El închipuie Biserica vetero-testamentară de la Adam la Moisi, perioada de dinaintea Legii, întruchipată de Patriarhii purtători de filactere, pe care sunt înscrise textele cuvenite. În mijloc este situată imaginea Treimii, arătarea ei către Avraam la stejarul din Mamvri. Acolo s-a încheiat prima alianţă dintre Dumnezeu şi om şi a avut loc prima revelaţie a Dumnezeului treimic.

Dedesubt, registrul Profeţilor înfăţişează Biserica vetero-testamentară de la Moisi până la Hristos — perioada de „sub Lege". El cuprinde imaginile Profeţilor care poartă, la rândul lor, sulurile pe care sunt scrise textele profeţiilor

lor referitoare la Întrupare. În centrul registrului, icoana Împărătesei slavei, Maica Domnului cu Pruncul la sân. Ea este semnul anunțat de profet: „Pentru aceasta, Domnul meu vă va da un semn: Iată, Fecioara va lua în pântece și va naște fiu și vor chema numele lui Emanuel" (Isaia 7, 14), „...care se tâlcuiește: cu noi este Dumnezeu" (Mt. 1, 23).

Aceste două registre arată pregătirea Bisericii neo-testamentare printre strămoșii lui Hristos după trup precum și prefigurarea, prevestirea Acestuia de către Profeți. Ca atare, icoana Întrupării, situată în mijlocul registrului cu Profeți, indică legătura directă dintre Vechiul și Noul Testament[52]. Fiecare registru corespunde unei anumite perioade din istoria sfântă, unui timp pregătitor, și fiecare dintre personajele înfățișate se află în legătură cu imaginea centrală care reprezintă punctul de culme al tuturor profețiilor și pregătirilor lor.

Următorul registru al iconostasului este cel al praznicelor care închipuie perioada neo-testamentară, cea a harului. El arată împlinirea celor prevestite în cele două registre superioare: „Unul (dintre Testamente) a prevăzut lucrările dumnezeiești ale lui Iisus, celălalt descrie împlinirea acestora; unul zugrăvește adevărul în imagini, celălalt arată adevărul ca realitate prezentă"[53]. Aici sunt prezentate acele evenimente neo-testamentare care marchează anul liturgic și pe care Biserica le sărbătorește cu un fast special, ca pe niște etape ale lucrării providențiale a lui Dumnezeu în lume, ca o împlinire progresivă a mântuirii[54].

Mai jos urmează registrul așa-numitei Deisis (*Deisis* înseamnă „rugăciune"). Îngerii și sfinții, Apostolii și urmașii lor (Episcopii, monahii, martirii etc.) se asociază potrivit unei ordini stricte subiectului central care este Deisis-ul: o icoană tripartită care Îl înfățișează pe Hristos, având-o în dreapta pe Maica Sa, iar în stânga pe Înaintemergătorul care se roagă înaintea Lui[55]. Tot acest registru nu este altceva decât o dezvoltare a temei Deisis. El arată roadele Întrupării și ale Cincizecimii, deplinătatea Bisericii neo-testamentare, împlinirea celor descrise în cele trei registre anterioare ale iconostasului. Aceasta este deci partea centrală și esențială a iconostasului. Tema centrală a acestui registru este rugăciunea Bisericii pentru lume. Avem de-a face cu aspectul eshatologic al Bisericii[56].

Registrul inferior al iconostasului este cel „local": de fiecare parte a ușilor împărătești avem câte o icoană mare. De obicei, este vorba despre icoana lui Hristos și, la dreapta Lui (la stânga în raport cu privitorul), cea a Maicii Dom-

nului cu Pruncul. E drept că această regulă suferă anumite excepţii, icoana lui Hristos fiind uneori înlocuită de cea a sfântului patron sau cea a sărbătorii hramului bisericii. Începând de la sfârşitul perioadei iconoclaste, în faţa acestor icoane spun preoţii rugăciunile începătoare, care includ mărturisirea chipului lui Hristos înaintea chipului Său însuşi, precum şi rugăciunea către Fecioară rostită înaintea icoanei acesteia. Aceste icoane locale fac obiectul unei veneraţii deosebit de directe şi de intime: ele sunt sărutate, în faţa lor se aprind lumânări etc. Pe uşile laterale, la nord şi sud, sunt înfăţişaţi arhanghelii sau sfinţii diaconi (pentru că, în timpul celebrării liturgice, diaconii joacă rolul îngerilor-crainici). Pe uşa de la sud, arhanghelul este uneori înlocuit cu tâlharul cel bun, ceea ce subliniază faptul că sanctuarul este simbolul raiului: „Astăzi vei fi cu Mine în rai“ (Lc. 23, 43). Dacă mai rămâne loc pe lângă uşi, se pun şi alte icoane. Acest registru nu are nici ordinea, nici ritmul celorlalte; el este adesea asimetric. Icoanele care îl alcătuiesc sunt foarte variate şi depind de nevoile locale sau de felul bisericii.

Uşile centrale, zise „împărăteşti“ sau „sfinte“ sunt la fel de vechi ca şi despărţitura altarului; ele sunt împodobite cu icoane din cele mai vechi timpuri[57]. De obicei este înfăţişată Buna Vestire, iar deasupra, cei patru Evanghelişti. Adesea apare pe ele imaginea Sfântului Vasile cel Mare sau a Sfântului Ioan Hrisostom, ţinând în mâini cartea Evangheliilor sau filacterele cu texte culese din Liturghiile pe care le-au creat[58]. Intrarea în altar reprezintă în chip simbolic intrarea în Împărăţia lui Dumnezeu. Buna Vestire este punctul de plecare, începutul mântuirii noastre, care îi deschide omului intrarea în Împărăţie: aceasta este vestea cea bună anunţată de Evanghelişti. Propovăduirea acestora se adresează nemijlocit omului care vine aici pentru a se împărtăşi din Împărăţie. Acolo, pe solee, la limita care desparte altarul de naos, are loc împărtăşirea credincioşilor. De aceea, deasupra uşilor împărăteşti este înfăţişată Euharistia. Cina cea de taină este transpusă liturgic: Hristos Însuşi îi împărtăşeşte pe Apostoli, întinzându-le cu o mână Pâinea şi cu cealaltă Potirul. Această dublă reprezentare indică faptul că împărtăşania trebuie să se facă sub ambele specii. Împărtăşirea Apostolilor subliniază slujirea lui Hristos ca suprem Arhiereu: aici, slujirea lui este nemijlocit exprimată prin lucrarea Sa preoţească.

Structura iconografică a iconostasului, ordinea registrelor corespund, pe planul imaginii, rugăciunii liturgice care precede imediat epicleza. „Tu, Fiule

Unule-Născut şi Duhul Tău Cel Sfânt, din nimic ne-ai adus la fiinţă; căzuţi fiind, ne-ai ridicat şi neîncetat lucrat-ai până ce ne-ai înălţat la ceruri, părtaşi făcându-ne Împărăţiei Tale ce va să vină".

În faţa credincioşilor, pe o suprafaţă plană care poate fi uşor îmbrăţişată cu vederea de la orice distanţă, iconostasul dezvăluie căile iconomiei divine: istoria omului creat după chipul şi asemănarea Dumnezeului treimic, precum şi căile lui Dumnezeu prin istorie.

Căile revelaţiei divine şi ale împlinirii mântuirii coboară de sus în jos, începând cu imaginea Sfintei Treimi — Sfatul veşnic, izvor de viaţă a lumii şi al iconomiei mântuirii. Pregătirile vetero-testamentare, prefigurările şi profeţiile conduc treptat către registrul sărbătorilor, înţelese ca împlinire a celor aşteptate. De aici, ele se prelungesc spre desăvârşirea viitoare a iconomiei divine — prin registrul lui Deisis. Toate sunt concentrate asupra Persoanei lui Iisus Hristos, Unul din Sfânta Treime. Imaginea centrală a lui Hristos este cheia întregului iconostas. Căci „Hristos nu este niciodată singur; El este de-a pururi, Capul Trupului Său. Nici în teologia, nici în pietatea ortodoxă, Hristos nu este vreodată despărţit de Fecioară — Maica Domnului —, nici de «prietenii» Săi, adică de sfinţi. Răscumpărătorul şi cei răscumpăraţi sunt inseparabili"[59]. Ca atare, Deisis ne arată că „scopul ultim al Întrupării divine este tocmai ca Întruparea să se obiectiveze în Biserică — în umanitatea înnoită, răscumpărată şi renăscută în Hristos"[60]. Registrul lui Deisis reprezintă deci încununarea procesului istoric, căci ea este chipul Bisericii în dimensiunea eshatologică. Toată viaţa Bisericii se regăseşte aici într-un rezumat al supremului ei destin veşnic: mijlocirea sfinţilor şi a îngerilor pentru lume. Toate personajele reprezentate sunt reunite într-un singur corp. E unirea lui Hristos cu Biserica Lui: *totus Christus, Caput et corpus* — o unire realizată prin Taina Euharistiei.

Corespunzând revelaţiei divine, căile urcuşului uman pleacă de jos în sus: prin primirea predicaţiei apostolice (Evangheliştii de pe uşile împărăteşti), prin acordul dintre voinţa divină şi voinţa umană (Buna Vestire arătată pe aceleaşi uşi împărăteşti), prin rugăciune şi, în sfârşit, prin împărtăşirea cu Taina Euharistiei, omul împlineşte ascensiunea către ceea ce simbolizează registrul cu Deisis: unitatea Bisericii. Într-adevăr, Biserica este Cincizecimea care continuă, iar prin puterea Duhului Sfânt, omul este încorporat în Trupul al cărui Cap este Hristos. Liturghia realizează şi zideşte acest Trup al lui Hristos, pe care iconostasul îl arată punând în faţa credincioşilor imaginea acestui

organism din care ei fac parte ca mădulare: prin imaginea amplasată deasupra iconostasului, ea vădeşte Biserica zidită după chipul Sfintei Treimi: o multi-unitate, după chipul tri-unităţii divine. Icoana lui Hristos îi oferă credinciosului o asemenea privelişte: „el îşi deschide ochii (...) către o altă descoperire — cea a Liturghiei cereşti — în care eterna Jertfă euharistică începută din veşnicie în sânul Sfintei Treimi se continuă acum şi pururea şi în vecii vecilor“[61].

Un punct de vedere ştiinţific foarte răspândit susţine că iconostasul ar fi un fel de înlocuitor sau de ecou al decoraţiei murale din biserică. Într-adevăr, elementele esenţiale ale acestei decoraţii îşi găsesc un loc pe iconostas, aşa încât multe subiecte se regăsesc în ambele părţi. Totuşi, nu putem înţelege raporturile dintre decoraţia murală şi iconostas decât dacă luăm în considerare rolul şi destinaţia fiecărui element. Or, acest rol este diferit.

În ansamblul ei, ca loc de cult, biserica este spaţiul liturgic care cuprinde adunarea credincioşilor şi înglobează simbolic întregul univers; lăcaşul reprezintă aspectul *cosmic* al Bisericii. Chiar dacă urmează o schemă generală care prescrie anumite subiecte pentru anumite părţi ale edificiului, decoraţia murală permite totuşi o mare varietate de teme a căror alegere este mai mult sau mai puţin arbitrară, în funcţie de necesităţile locului şi ale timpului.

Dimpotrivă, pe iconostas, subiectele sunt strict definite, atât pentru ansamblu, cât şi pentru fiecare componentă. Iconostasul arată devenirea Bisericii în timp, existenţa acesteia până la încununarea adusă de Parusie, adică treptata desăvârşire a lui Adam în perspectiva Judecăţii de Apoi. El dezvăluie ca atare sensul curgerii temporale, sensul primit de timp prin împărtăşirea cu actul extratemporal care este Euharistia. Euharistia „îmbrăţişează toate timpurile şi toate generaţiile (...). Ea este «reducerea istoriei la unitate», primenirea evenimentului salutar, graţie căruia devenim contemporani cu toate timpurile de dinainte sau de după noi“[62]. Iconostasul arată ceea ce se creează prin colaborarea, prin sinergia dintre Dumnezeu şi om: el dezvăluie această sinergie prin intermediul acelor oameni şi evenimente care sanctifică istoria, conferindu-i un sens. Tot el îi arată fiecăruia locul pe care-l ocupă în acest proces istoric şi semnificaţia acelor momente care articulează prezentul fiecăruia. Astfel, apare sensul delimitării dintre altar şi naos, dintre veşnicie şi timp: cele două se întrepătrund rămânând unitare. Credinciosul pătrunde în Sfânta Sfintelor a Noului Testament, în Împărăţia lui Dumnezeu, „prin catapeteasmă, adică prin trupul Său“ (Evrei 10, 20) — acel trup care a înlocuit ca-

tapeteasma sfâşiată a templului[63]. Amintim că, potrivit Sfântului Grigorie Palama, „Trupul Său îndumnezeit a primit şi a împărtăşit slava veşnică a Dumnezeirii: ea este cea înfăţişată în icoane şi adorată în virtutea faptului că manifestă Dumnezeirea lui Hristos şi tot ea ne este dăruită în Taina Euharistiei“[64].

Aşadar, iconostasul nu are doar o semnificaţie didactică. El traduce legătura ontologică dintre sacrament şi imagine, manifestarea acestui Trup preaslăvit al lui Hristos — la fel de real în Taină şi în icoană. De aceea, pentru apărătorii ortodocşi ai icoanelor (în vremea iconoclasmului) icoana nu este doar o mărturie referitoare la istoricitatea Întrupării lui Hristos; ea atestă prin chiar acest fapt realitatea Tainei euharistice. „Dacă o asemenea mărturie prin imagine este imposibilă, atunci Euharistia însăşi îşi pierde întreaga realitate.“[65] Aici se concentrează adevăratele dimensiuni teologice ale controversei iconoclaste şi astfel se explică intransigenţa celor care apărau icoanele.

În această perspectivă, rolul iconostasului este tocmai acela de a arăta — la limita altarului — ceea ce NU ESTE o imagine, ceea ce este real, deci diferit de imagine prin chiar natura sa. În Sfintele Daruri, Hristos nu Se arată ci Se dăruieşte. El Se arată în icoană. Aspectul vizibil al Euharistiei este o imagine care nu poate fi vreodată înlocuită, nici prin imaginaţie, nici prin contemplarea Sfintei Taine.

Ceea ce isihasmul rus a adus ca noutate în formarea iconostasului clasic a fost tocmai întrepătrunderea vie, existenţială, între Taina euharistică şi semnificaţia icoanei lui Hristos; de unde, conştientizarea şi manifestarea cu totul grăitoare a raportului dintre cele două. Mai întâi vedem tihnita desfăşurare a Trupului lui Hristos în Vechiul Testament (comparabilă cu grija pe care o au Evangheliştii Matei şi Luca atunci când precizează genealogia lui Hristos); apoi, împlinirea ei în Noul Testament. Altfel spus, istoricitatea este demonstrată printr-o imagine care exclude orice noţiune abstractă. Ne amintim că, pentru iconoclaşti, Taina Euharistiei era singura Lui imagine posibilă. Dar, refuzând icoana şi, implicit, realitatea Întrupării, ei negau neapărat şi realitatea elementelor euharistice. Or, perioada în care s-a format iconostasul coincidea cu o repunere în discuţie, în ereziile ruseşti, a icoanei şi a Tainei euharistice. Ca de atâtea ori în istorie, această problemă are o mare importanţă şi în epoca noastră.

Însă principalul aport al isihasmului a constat în apariţia acelei Deisis tripartite într-o întreagă serie de sfinţi mijlocitori, avându-L la mijloc pe

Hristosul Judecății de Apoi. Iconarii au socotit că această descoperire are pentru ei o asemenea importanță încât i-au sporit dimensiunile (3,15 metri înălțime la Catedrala Adormirii din Vladimir) asigurându-i o poziție dominantă, în raport desigur cu amploarea acelui registru iconografic aflat în proximitatea celui care primește împărtășania (vezi Deisis-urile pictate de către isihaștii Andrei Rubliov, Teofan Grecul și confrații lor). Într-adevăr, realitatea Trupului lui Hristos corespunde realității Judecății. Faptul este clar subliniat în toate rugăciunile de dinaintea împărtășirii („mănânc și beau propria mea judecată"). Cel care se împărtășește se face un trup cu Hristos (con-corporal, *syssoma* — Efes. 3, 6), acel trup al Celei de A Doua Veniri. Iată de ce, registrul acesta este reprezentat exact deasupra locului unde are loc împărtășirea credincioșilor; el subliniază aspectul propriu Judecății și mijlocirii. Numai dacă trece prin împărtășirea-judecată omul poate pătrunde în ceea ce arată iconostasul, și care corespunde rugăciunii euharistice pentru toți cei care sunt uniți prin Taina Trupului și a Sângelui: Patriarhii, Părinții, Profeții... adormiți în credința Vechiului Testament; Apostolii, Martirii, Mărturisitorii... în cel Nou; și în sfârșit, cei vii, inclusiv credincioșii aflați în biserică. Așadar, realitatea comună a Trupului și a icoanei, dimpreună cu aceea a cuvântului realizează plenitudinea participării liturgice: comuniunea în trup și comuniunea rugăciunii, prin icoană. Așadar, iconostasul este departe de a fi o repetare a decorației murale. El este cu atât mai puțin o asamblare gratuită de icoane (lipsită de semnificație didactică), asamblare „devenită pseudo-focar al bisericii bizantine", care nu ar avea nici o legătură cu Taina euharistică și i-ar „ține la distanță pe laicii considerați ca niște creaturi nedemne"(sic!)[66]. Un asemenea punct de vedere continuă totuși să fie destul de răspândit. Dar — după cum scrie arhidiaconul P. Florensky — „iconostasul nu ascunde credincioșilor niscaiva secrete pasionante și bizare, așa cum își închipuie unii, în ignoranța și fatuitatea lor: dimpotrivă, iconostasul le arată lor, celor aproape orbi, tainele altarului; le deschide celor șchiopi și infirmi intrarea în lumea cealaltă, închisă din pricina încremenirii lor; le vestește Împărăția Cerurilor, strigând în urechile lor mereu surde"[67].

Bineînțeles, în acele biserici unde e fizic imposibilă montarea unui iconostas complet, ne putem limita la Deisis, sau doar la icoana lui Hristos. Dar a renunța de bună voie la integritatea iconostasului înseamnă a renunța la cele pe care Biserica le propovăduiește printr-însul.

13
Icoana în lumea de astăzi

Atât din punct de vedere artistic, cât şi sub raport spiritual, icoana este una dintre cele mai mari descoperiri ale secolului XX. Să ne amintim că această descoperire a avut loc în ajunul unor mari răsturnări istorice: primul război mondial, revoluţiile şi războaiele care i-au urmat. Erau zorii unei „întregi perioade furtunoase din istoria umană care avea să descopere lumii orori nemaivăzute şi nemaiauzite până atunci“[1] — scria, în 1916, E. Trubeţkoi. Tocmai în această „perioadă furtunoasă“, icoana a reapărut ca un suprem tezaur al artei omeneşti. Pentru unii, ea reprezenta preţioasa moştenire a unui trecut îndepărtat, pentru alţii, un obiect al delectării estetice; alţii încep să întrevadă semnificaţia icoanei şi, în lumina ei, semnificaţia evenimentelor contemporane. Şi e de presupus că îndelungatul proces al acestei descoperiri progresive avea să culmineze, în chip providenţial, în epoca noastră. Dacă decadenţa spirituală se manifestase prin uitarea icoanei, trezirea spirituală provocată de catastrofe şi tulburări ne readuce la ea, incitându-ne să-i înţelegem conştient limbajul şi sensul. Ea nu mai aparţine trecutului, ci renaşte în prezent. Noi expresii sunt chemate să o definească; apare o lentă descifrare a sensului spiritual, inerent icoanei din vechime; descoperim în ea un spirit mult mai înalt decât al nostru — fruct al civilizaţiei prezente. Ea nu reprezintă doar o valoare artistică sau culturală, ci este o revelare, prin mijlocirea artei, a experienţei spirituale ortodoxe; o „teologie în imagini“, manifestată şi în alte timpuri, în perioade de prefaceri şi catastrofe. Căci mai ales în timpuri de dezastre se întrezăreşte sensul catastrofelor contemporane, în lumina forţei spirituale a icoanei. „Multă vreme, de secole, icoana a început să ne grăiască în acelaşi grai prin care le vorbea îndepărtaţilor noştri predecesori.“[2]

Aici constatăm „încă o coincidenţă uimitoare între destinul icoanei tradiţionale şi cel al Bisericii ruse. În viaţă, ca în pictură, apare acelaşi fenomen: în-

cet-încet, chipul năclăit de sub straturile acumulate de-a lungul veacurilor — straturi de aur, de funingine, de vopsea aplicată cu stângăcie şi fără gust — se eliberează. Imaginea unei Biserici care cuprinde întreaga lume, imagine care ne apare asemenea luminii dintr-o icoană curăţată, renaşte acum minunat în viaţa bisericească. Asemenea picturii, viaţa ne oferă imaginea unei inalterabile Biserici soborniceşti, pe care veacurile nu o ating"[3]. Deşi soarta a vrut ca Biserica rusă să se elibereze de „splendoarea lumească" şi din „confortul" în care se afundase, ea a cunoscut totuşi calea crucii şi a încercărilor.

Venirea puterii sovietice impune o nouă concepţie despre lume, născută dintr-o cultură separată de Biserică, cultură care, acum, îşi leapădă masca creştină. Această nouă concepţie despre lume este cea a Statului. În perspectiva acestuia, toate credinţele, inclusiv cea a Bisericii, se rezumă prin conceptul general de „religie". Or, această „religie" este considerată ca o „ideologie reacţionară", ca „înşelătorie", ca „opium al poporului". Această din urmă formulă este „piatra de temelie a atitudinii marxiste faţă de religie"[4]. Biserica este considerată de Stat ca un corp străin, care promovează o concepţie despre lume „ostilă". Statul preia asupră-i grija de a veghea nu doar asupra bunăstării materiale a poporului, ci şi asupra educaţiei sale, pentru „formarea omului nou". Pe de o parte, „legislaţia sovietică asupra libertăţii de conştiinţă este pătrunsă de voinţa de a garanta cetăţenilor dreptul de a mărturisi religia aleasă, sau acela de a nu crede în nimic"[5]. Pe de altă parte însă, „lupta necruţătoare împotriva convingerilor religioase, incompatibile cu concepţia materialistă despre lume, cu progresul ştiinţific şi tehnic, este o condiţie capitală şi decisivă pentru formarea omului nou"[6]. Aşadar, lupta împotriva religiei este purtată în numele principiului libertăţii de conştiinţă. Or, această libertate ia forma unei serii de interdicţii, printre care aceea de a avea raporturi cu religia în afara cultului — socotite ca propagandă religioasă. Totodată, „predarea învăţăturilor de credinţă (...) unor persoane care nu au împlinit încă 18 ani este interzisă în biserici, capele sau locuinţe particulare"[7].

Biserica şi icoana intră într-un proces de epurare: tot ceea ce nu aparţine Bisericii ca obligaţie rituală este îndepărtat. La fel dispar cele legate de icoană, cum ar fi producţia de serie, pe care, aşa cum am văzut, nici conducătorii Comitetului, nici ţarul însuşi nu o putuseră stopa. Atelierele de pictare a icoanelor — în mod artizanal sau mecanic — sunt lichidate.

De vreme ce religia este înţeleasă ca aparţinând unui trecut revolut şi nu-şi mai găseşte locul în noua societate, tot ceea ce fusese creat în acel tre-

cut nu mai este acceptat decât ca moştenire culturală, conservată şi studiată doar în această calitate. Tot ceea ce conţineau bisericile, inclusiv icoanele, intră în proprietatea Statului care, încă din 1918, îşi asumă responsabilitatea lor[8]. Statul creează ateliere de restaurare, naţionalizează colecţiile particulare de icoane, organizează expoziţii. Dar, în acelaşi timp, ostilitatea ideologiei dominante vizează toate aspectele religiei, inclusiv icoana. Şi, dacă în secolele XVIII şi XIX, vandalismul decurgea din indiferenţă şi neînţelegere, acum, distrugerea masivă a bisericilor şi icoanelor se datorează unor raţiuni ideologice. Din punctul de vedere al ideologiei oficiale, munca iconarului devine nu doar inutilă, ci şi nocivă pentru societate.

Astfel, după secole de uitare şi dispreţ, icoana zilelor noastre este pe de o parte, supusă distrugerii, iar pe de altă parte, descoperirea ei depăşeşte limitele lumii ortodoxe, pătrunzând într-o lume a cărei heterodoxie şi cultură determinaseră odinioară intrarea în uitare a icoanei, chiar printre ortodocşi. Imensul efort realizat de restauratorii care au dat o nouă viaţă vechilor icoane este dublat astăzi de numărul mereu sporit al publicaţiilor ilustrate, în diverse limbi, publicaţii ştiinţifice şi teologice datorate unor autori ortodocşi, heterodocşi sau atei. În ceea ce priveşte icoana însăşi, ea pătrunde masiv în spaţiul culturii occidentale: icoanele, pe care le vedem în muzee, sunt exportate din ţările ortodoxe; în diferite oraşe ale lumii occidentale, colecţiile particulare şi expoziţiile se înmulţesc. Icoana ortodoxă îi atrage atât pe credincioşi, cât şi pe necredincioşi, iar interesul care i se arată este divers; există, desigur, o modă a antichităţilor şi pasiunea de a colecţiona, în general; dar avem de a face mai ales cu un impact pe plan religios — o dorinţă de a înţelege icoana şi, prin ea, de a înţelege Ortodoxia. „În epoca noastră intens vizuală — scrie E. Benz — se cuvine să ne adresăm ochiului şi imaginii contemplate. Această cale este cu atât mai potrivită pentru a înţelege Biserica Ortodoxă a Răsăritului, cu cât icoana — ca înfăţişare prin imagine a lumii sfinţilor — ocupă acolo un loc central.“[9] Şi, ceva mai departe: „Importanţa icoanei în pietatea răsăriteană şi fundamentul ei teologic deschid calea către domeniile capitale ale dogmaticii ortodoxe. Într-adevăr, noţiunea de icoană, care apare la toate nivelele teologiei, este o noţiune centrală din punct de vedere dogmatic“[10]. Majoritatea credincioşilor neortodocşi consideră icoana fie, în mod conştient, ca o mărturisire a Ortodoxiei, fie, în afara unui context confesional conştient, ca pe o expresie artistică a creştinismului autentic, manifestat în domeniul practic al ru-

găciunii. Contrar degradării acestei dimensiuni a imaginii creştine în Romano-catolicism, icoana „te ajută să te rogi". „Oricine va afla, în icoane, odihna sufletului; ele au multe să ne spună, nouă, occidentalilor, putând provoca o sănătoasă regăsire a supranaturalului."[11] Epoca nu contează, de vreme ce poţi fi interesat atât de icoanele vechi, cât şi de icoanele recente sau chiar contemporane — acelea însă care nu sfidează, în ciuda eclectismului, canoanele[12]. Căci icoana ortodoxă este singura artă din lume care, independent de nivelul artistic, fie el artizanal, relevă sensul etern al vieţii, acel sens a cărui necesitate este tot mai viu resimţită în lumea culturii europene contemporane.

Acesta este contextul în care problema icoanei a fost pusă oficial de reprezentanţii confesiunii anglicane, à propos de importanţa Sinodului VII Ecumenic. Întâlnindu-se cu ortodocşii la Râmnic (România), în iulie 1974, anglicanii au situat această problemă în adevăratul ei context teologic. Cu acel prilej s-a formulat speranţa că dogma venerării icoanelor (mărturisită de ortodocşi) va fi aplicată actualităţii contemporane întrucât „o mai adâncă înţelegere a principiilor pictării icoanelor, care înfăţişează adevărul şi consecinţele Întrupării Cuvântului lui Dumnezeu, îi poate ajuta pe creştinii zilelor noastre să pătrundă mai bine învăţătura creştină despre om şi despre lumea văzută"[13].

Acest mod de a pune problema arată deja că în „epoca noastră intens vizuală", atât pentru neortodocşi, cât şi pentru ortodocşii înşişi, apare necesitatea conştientizării a ceea ce dogma venerării icoanelor reprezintă pentru creştinismul contemporan. Dogma Sinodului VII Ecumenic nu a pătruns niciodată în conştiinţa eclesială a Occidentului. Cât despre lumea ortodoxă, înţelegerea ei s-a estompat, iar importanţa ei capitală a cam dispărut în perioada decăderii icoanei, atunci când semnificaţia conţinutului teologic s-a risipit. Nu s-au format oare numeroase generaţii ortodoxe în prezenţa unei arte care, deşi se revendica de la dogma venerării icoanelor, nu îi corespundea de fapt în profunzime? Amintim că, începând cu secolul XVII, tot ceea ce ţine de conţinutul confesional al icoanei a fost exclus din Synodikonul rus de la Duminica Ortodoxiei. Iar în epoca noastră, predicile nu mai pomenesc decât în mod excepţional despre legătura acestei sărbători cu icoana. Graţie dogmei venerării icoanelor, conştiinţa sobornicească a Bisericii a condamnat refuzul imaginii ca pe o erezie, astfel încât imaginea şi-a putut păstra locul în viaţa Bisericii. Totuşi, semnificaţia sa vitală nu a fost percepută pe deplin, faptul generând indiferenţa faţă de conţinutul şi funcţia ei[14].

A înțelege sensul dogmei venerării icoanelor în epoca noastră înseamnă a înțelege icoana însăși, nu doar ca suport al rugăciunii sau ornament în biserică; a înțelege mesajul, semnificația ei pentru omul timpului nostru, a cuprinde mărturia spirituală pe care ea o aduce din adâncurile Ortodoxiei, semnificația inalterabilă a revelației creștine.

Totuși, nu numai printre neortodocși, ci și în anumite cercuri ortodoxe, există un punct de vedere care, chiar și atunci când purcede din cele mai bune intenții, falsifică înțelegerea icoanei. Acest punct de vedere poate fi rezumat astfel: formulând dogma cinstirii icoanelor, Sinodul VII Ecumenic nu a definit caracterul imaginii venerate; deci, „teologia apărătorilor icoanei nu ne oferă nici o precizare referitoare la stil". Altfel spus, Biserica nu a canonizat nici un „stil" sau tip de artă. Acest punct de vedere permite omului format în cultura modernă, căruia îi lipsește adesea o conștiință clară a Bisericii, să considere sau chiar să afirme că alături de icoana canonică — evident dependentă de o anumită epocă și de o anumită cultură — pot exista în Biserică alte genuri sau stiluri artistice, chemate să reflecte alte epoci.

Această atitudine se datorează în mare măsură influenței cercetărilor contemporane, care au stabilit că pictura icoanelor — produs al Evului Mediu și al concepției sale specifice despre lume — s-ar fi încheiat în secolul XVII. O dată cu dispariția culturii medievale, icoana aparține și ea trecutului. Deși sfidează evidența, o atare viziune predomină în zilele noastre care, ca și cea din secolul XIX, vede în icoană un anumit stadiu (bizantin, rus etc.) al evoluției culturale. E ciudat să constați, în treacăt, că „noua concepție despre lume" este considerată ca fiind radical alta, în ruptură cu precedenta, în vreme ce arta nouă, produs al acestei concepții despre lume, este socotită (nu se știe din ce motiv) ca o dezvoltare organică a vechii arte, din care ar decurge, se pare, în mod cu totul firesc. Desprinsă de dogmă, știința a introdus icoana în curentul general al artei ca atare, integrându-i creația în domeniul culturii generale și despărțind-o de viața Bisericii. Trebuie să admitem că, începând cu secolul „Luminilor", Biserica însăși a cedat acestei ispite, acceptând, docilă, ideea potrivit căreia creația artistică nu îi aparține, putând fi abandonată, prin urmare, culturii profane[15]. Chiar dacă icoana a supraviețuit timp de trei secole și continuă să fie vie, faptul nu se explică în virtutea legăturii cu arta și cultura medievală, ci ca manifestare a credinței.

Timp de veacuri, Biserica a fost creatoarea și purtătoarea culturii. Cum teologia domina toate domeniile vieții, credința aparținea tuturor, orientând to-

talitatea existenței și dându-i un sens. Arta exprima credința — adică Revelația adusă în Biserică — și genera o concepție adecvată despre lume, producând astfel o cultură eclesială. Or, Revelația nu s-a modificat, iar credința noastră a rămas, și ea, aceeași. O cultură eclesială continuă, de asemenea, să existe. Dar, semnificația icoanei, mesajul pe care îl transmite, nu depinde de o cultură, fie ea eclesială. Numai aspectul artistic și istorico-bisericesc al imaginii ține de cultură. E demn de notat că hotărârea Sinodului VII Ecumenic pune pe același plan „cartea Evangheliilor, imaginea crucii, icoanele pictate și sfintele moaște ale martirilor". Or, Evanghelia, crucea, moaștele sfinților nu au nimic de a face cu cultura. Icoana este deci considerată ca o moștenire sacră, purceasă din străfundurile conștiinței sobornicești a Bisericii. „Pictarea icoanelor (...) este un obicei legiuit și o tradiție a Bisericii sobornicești" (horos). Sângeroasa luptă din epoca iconoclastă a avut ca miză nu doar dreptul de a-L reprezenta pe Dumnezeu și pe sfinți, ci tocmai imaginea purtătoare și revelatoare a adevărului, adică un anumit „stil" artistic, o artă care să corespundă Evangheliei. Era vorba de un adevăr, tradus fie în cuvinte, fie în imagini, pentru exprimarea căruia mărturisitorii acceptau martiriul. Format progresiv în Biserică, limbajul pictural al icoanei aparține, de la început, tuturor popoarelor creștine, independent de limitele naționale, sociale sau culturale, întrucât unitatea lui nu este fructul unei culturi comune sau al unor reguli administrative, ci al unei credințe de obște. În vremea Sinodului VII Ecumenic, limbajul pictural al Bisericii era identic cu cel al epocilor următoare, chiar dacă nu era încă suficient de purificat și orientat spre un scop. Atât în Răsărit, cât și în Apus, „stilul" icoanei a fost moștenirea comună a întregii creștinătăți de-a lungul unui mileniu de istorie: altele nici nu existau. Întregul drum istoric parcurs de acest limbaj pictural se rezumă la unele perioade de mai mare puritate și precizie sau, dimpotrivă, la altele, de rătăcire și decadență. Într-adevăr, acest „stil" și puritatea lui depind de Ortodoxie, de asimilarea mai mult sau mai puțin completă a revelației. După cum rezultă din cele două milenii ale istoriei sale, limbajul acesta este deci obligatoriu supus unor schimbări, dar unor schimbări în interiorul „stilului" iconic, mai precis în interiorul canonului iconografic.

Dacă majoritatea credincioșilor, a clerului și a episcopatului nu a avut o „revelație" a icoanei, faptul se explică parțial prin acea concepție care vede în icoană o simplă moștenire a trecutului, sau doar una din formele posibile ale

artei bisericeşti. Trebuie de asemenea să spunem că, din punct de vedere eclesial, nu era nimic de „descoperit": icoanele rămăseseră totuşi în biserici (fiind în general repictate, deşi nu întotdeauna) iar oamenii se rugau înaintea lor. Aşa încât este mai corect să vorbim despre o reîntoarcere către icoană. Venerarea icoanei a rămas aceeaşi, locul ei în cadrul cultului şi în sânul vieţii bisericeşti nu s-a schimbat. Numai că, alături de ea, există o artă „religioasă" venerată în egală măsură. Aspectul doctrinal al icoanei, exprimat prin hotărâri sinodale, scrieri patristice sau prin Liturghie, raportul ortodox între imagine şi învăţătura revelată au dispărut din conştiinţe. De aceea doctrina Bisericii este aplicată oricărei imagini, cu condiţia să aibă subiect religios. Această atitudine, proprie secolelor XVIII şi XIX, a încremenit în propriul imobilism, tot aşa cum altă epocă încremenise în străvechiul ritualism. Cât despre imaginea însăşi şi dimensiunea ei ortodoxă, a apărut obişnuinţa de a nu o vedea şi chiar de a nu-i acorda atenţie. Iar oricât de paradoxal ar putea părea, revenirea la această imagine, după secole de decadenţă, se realizează cu o deosebită lentoare chiar şi în mediile eclesiastice; o lentoare care dezvăluie profunzimea rupturii instalate între noi şi icoană. „Şi, între timp, credincioşii ortodocşi — care fac parte din Biserică — caută cu zel, la El Greco, Cehov sau mai ştiu eu cine, acele mijloace psihologice sau de alt fel, care să le faciliteze priceperea dreptei credinţe. Orice numai să nu aibă a se concentra asupra plenitudinii Bisericii"[16] (scrisoare personală din Rusia). „Numai să nu-şi bată capul cu plenitudinea Bisericii" — aici e problema. Această insensibilitate faţă de icoană ca imagine a revelaţiei asimilate existenţial se datorează unei la fel de profunde insensibilităţi faţă de Biserică. Biserica este prost înţeleasă: pentru mulţi, ea nu este decât o „valoare culturală", printre altele (sau o „valoare spirituală"); — un fel de apendice al culturii care trebuie să-şi justifice existenţa, servind drept stimulent pentru activitatea artistică, pentru realizarea dreptăţii sociale etc. Altfel spus, avem de a face cu aceeaşi ispită a „Împărăţiei lui Israel", căreia i-au cedat Apostolii (Fapte 1, 6)[17].

Pentru omul cultivat, în zilele noastre, conştiinţa Bisericii şi a icoanei merg pe acelaşi drum. În ambele cazuri urmărim aceleaşi etape de căutări şi erori întru descoperirea finală a teologiei ca imagine. Parafrazându-l pe protoiereul A. Schmemann, putem spune că, pentru a percepe în icoană ceva mai mult decât o operă de artă sau un obiect de pietate personală, „trebuie să vezi în Biserica însăşi ceva mai mult decât o adunare a credincioşilor"[18]. Deşi atras de

icoană, credinciosul ezită adesea: el nu e convins că icoana, iar nu o imagine naturalistă, este chemată să-i exprime credința. El vede icoane în muzee, și are impresia că dacă o biserică este decorată doar cu icoane, se transformă în muzeu (ni s-a întâmplat să auzim așa ceva). Mai mult, diferența dintre o icoană și o imagine religioasă naturalistă este adesea definită ca simplă diferență de „stil“: vechi — nou, sau vechi-ritualist — ortodox.

Pe lângă punctul de vedere potrivit căruia icoana nu ar fi decât un posibil „stil“ de artă sacră printre altele, să mai notăm un al doilea, care servește de altfel drept fundament și justificare a primului. El este atât de răspândit încât este exprimat chiar și în documentele Consultării presinodale[19]. Atitudinea exprimată este pătrunsă de solicitudine pastorală și doctrinară. „Icoana este expresia Ortodoxiei ca învățătură dogmatică și morală (...); o revelare a vieții în Hristos și a tainelor iconomiei divine spre mântuirea oamenilor.“ Cu greu s-ar putea spune mai bine. Și totuși, ceva mai departe, citim: „Curentul realist din pictură este laptele duhovnicesc al poporului simplu“. Acest punct ridică o seamă de întrebări. Mai întâi, e ciudată, dacă nu de neînțeles, împărțirea poporului din Biserică în categorii culturale. Oare nu este datoria Bisericii aceea de a revela tainele iconomiei divine tuturor membrilor săi, fie ei cultivați sau inculți? Oare revelația nu se adresează omului, independent de nivelul său cultural? Căci, indiferent de cultura pe care o posedă, omul asimilează revelația și crede în mod spiritual[20].

Pe de altă parte, dacă „icoana reflectă Ortodoxia pe deplin, exhaustiv, cu maximă profunzime și întindere“, „curentul realist din artă“ nu posedă această capacitate; el nu este „revelare a vieții în Hristos“, ba mai mult, o trunchiază aproape întotdeauna. „Tainele iconomiei divine spre mântuirea oamenilor“ nu sunt deci adresate „poporului simplu“[21]? Dar și-a coborât sau scăzut vreodată Biserica învățătura, pentru a o adapta unui anumit strat social, sau pentru a iniția pe oameni în tainele mântuirii, într-o măsură mai mare sau mai mică ? Curentul realist în pictură, produs al unei culturi autonome, exprimă existența lumii văzute, fără nici o legătură cu lumea divină; el exprimă viața „după întruchipările acestei lumi“, chiar dacă viața respectivă este idealizată prin pietatea personală a pictorului. Este imposibil ca această artă (ca de altfel oricare alta, limitată la simpla umanitate a lui Hristos) să descopere viața în Hristos sau să indice „drumul mântuirii“. E sigur că drumul mântuirii omului și a lumii nu constă în acceptarea stării lor actuale ca pe un stadiu normal, re-

flectat în artă; ea arată cum lumea căzută se îndepărtează de planul divin, ea constă mântuirea omului şi, prin ea, a lumii. „Căci, dacă un sfânt (aşa cum este reprezentat în curentul «realist») seamănă întru totul credinciosului, în ce va mai consta atunci forţa lui? Cum va mai putea el să-l ajute pe insul copleşit de grijile şi suferinţele sale?" Autoarea acestor rânduri, un istoric de artă, raţionează, practic, în temeiul unei logici sănătoase, care îi deschide o perspectivă justă (chiar dacă, în ochii ei, icoana este „o imagine legendară", o „invenţie")[22]. Şi nu se poate pretexta aici că logica este una, iar credinţa, alta: icoana nu este făcută pentru Dumnezeu, ci pentru credincios, aşa că logica elementară nu afectează cu nimic acest fapt. Atunci când, spre exemplu, Sfântul Vasile cel Mare spune: „Cel care îl ridică pe cel căzut trebuie neapărat să se afle deasupra lui"[23], nu e vorba decât de o logică elementară — aplicată tocmai vieţii spirituale. Imaginea „realistă" este fructul acelei creaţii „libere", fără legătură cu dogmele Bisericii, acea creaţie cerută cu insistenţă de către inovatorii din secolul XVII.

Dacă, pe plan doctrinar, creaţia pictorului autonom nu exprimă, în raport cu Biserica, învăţătura mântuirii, această creaţie — întemeiată pe ideea pe care pictorul şi-o face despre viaţa spirituală, adică pe imaginaţia lui — riscă să fie destructivă sub raport spiritual. Să dăm însă aici cuvântul unor persoane mai competente decât noi în acest domeniu: „Facultatea imaginaţiei — spune Episcopul Ignatie (Brianhanov) — este cu precădere dezvoltată la oamenii pasionaţi; acţionând în ei potrivit unor reguli proprii, ea transformă tot ce este sacru în pasiune. Ne putem convinge, privind tablourile în care acei pictori celebri, dar pasionali, reprezentau evenimente sau persoane sacre. Aceşti pictori s-au străduit să imagineze şi să reprezinte sfinţenia şi perfecţiunea sub toate aspectele. Numai că, fiind plini, copleşiţi de păcate, ei înfăţişează păcatul şi numai păcatul. Imaginea prin care pictorul genial dorea să reprezinte iubirea divină şi castitatea necunoscută lui însuşi emană o voluptate rafinată (...). Operele unor asemenea pictori îi entuziasmează pe privitorii care sunt şi ei pasionaţi; dar aceste opere de geniu — marcate de blasfemie şi de murdăria păcatului — inspiră tristeţe şi repulsie oamenilor impregnaţi de duhul Evangheliei"[24]. Protoiereul P. Florensky se referă, de partea sa, la faptul că pictorul, creator în sensul modern al termenului, poate să fie marcat de intenţii şi sentimente pioase, „atunci când reprezintă dragostea divină şi castitatea, necunoscute lui". Numai că, recurgând doar la amintirea semi-conştientă a icoa-

nei, asemenea pictori „confundă adevărul canonic cu propriul lor liber arbitru; ei asumă opera de înaltă responsabilitate a Părinţilor Bisericii, dar nefiind Părinţi ai Bisericii, acţionează ca nişte impostori şi martori falşi. O asemenea icoană contemporană nu este decât o mărturie falsă proclamată public, în biserică“[25]. Nu este vorba doar de persoana pictorului; arta împrumutată din Romano-catolicism, străină de premisele dogmatice şi de experienţa spirituală a Ortodoxiei, aplică mijloacele sale de expresie unui domeniu în care acestea sunt inaplicabile, adică unei valori pe care nu o pot transmite. Introducerea acestei arte în Ortodoxie a fost rezultatul unei decadenţe spirituale, iar nu al unei deformări doctrinare căci, în raport cu doctrina, această artă a rămas un element preluat, un corp străin, dezlegat de Tradiţie şi deci de moştenirea spirituală a Bisericii istorice. Şi tocmai această artă — produs al unei culturi decreştinate, care nu numai că nu este justificată de Sinodul VII Ecumenic, dar nu se potriveşte în nimic cu hotărârile adoptate atunci — tocmai această artă era deci propusă spre legitimarea sinodală a Bisericii, sub numele de „lapte spiritual“, fiind pusă pe acelaşi plan cu icoana[26].

Există totuşi un argument mai serios în favoarea „stilului realist“ (practicat) alături de icoană. E vorba de existenţa unor imagini miraculoase: „Cele două genuri de artă sacră sunt acceptabile pentru a exprima adevărurile creştine ale Ortodoxiei, în virtutea minunilor apărute în ambele tipuri ale creaţiei iconografice bisericeşti“[27]. Astfel, dacă „stilul realist“ nu exprimă plenitudinea adevărurilor mântuitoare, faptul ar fi, într-o oarecare măsură, compensat de existenţa unor imagini făcătoare de minuni.

Acest argument pune o problemă de principiu, o chestiune de fond: putem oare considera minunile ca fiind principiul director în viaţa Bisericii privită fie în ansamblu, fie într-una dintre manifestările ei (respectiv în artă)? Sunt oare minunile un criteriu? Aşa cum am văzut, această problemă[28] fusese deja pusă în secolul XVII, dar în sens invers: tocmai partizanii de atunci ai noului curent „realist“ refuzau minunilor calitatea de criteriu al iconografiei canonice.

Într-o minune, „ordinea naturii este învinsă“: pentru mântuirea omului, Dumnezeu renunţă la ordinea pe care El Însuşi a instituit-o. Milostivirea divină operează minunea fie în cadrul poruncilor şi al canoanelor, fie depăşind poruncile divine şi canoanele Bisericii. De asemenea, Dumnezeu poate face minuni în afara icoanelor, tot aşa cum, uneori, lucrează prin oameni nevrednici sau prin intermediul forţelor naturii. Însă, prin definiţie, o minune nu poate constitui o normă: ea este minune tocmai pentru că încalcă norma.

Desigur că întreaga viață a Bisericii se întemeiază pe o minune: minunea prin excelență, care dă un sens și ordonează întreagă viața aceasta — Întruparea lui Dumnezeu și îndumnezeirea omului. „Minunea nemaivăzută în cer și pe pământ este aceea că Dumnezeu locuiește pe pământ, iar omul în cer."[29] Aceasta este, de fapt, minunea socotită ca normă în viața Bisericii, normă fixată prin canon și pe care Biserica o opune stadiului actual al lumii. Pe aceasta se sprijină ansamblul vieții liturgice a Bisericii: ciclul ei anual este definit prin etapele și aspectele acestei minuni fondatoare și decisive, iar nu pe diferitele minuni particulare, chiar dacă ele au fost înfăptuite de Hristos Însuși. Biserica nu trăiește din ceea ce este trecător și individual, ci din ceea ce este imuabil. Tocmai de aceea minunile nu i-au servit niciodată drept criteriu în nici un domeniu. Niciodată viața bisericii nu a fost reglată de miracole[30]. E grăitor faptul că, atunci când prescriu pictarea icoanelor, hotărârile sinodale nu se sprijină pe modele miraculoase (minunile făcute de o icoană reprezintă efectiv o manifestare exterioară și temporară, nu o manifestare continuă), ci pe maniera în care pictau iconarii din vechime — adică pe canonul iconografic. Subliniem deci că este vorba despre imaginea ortodoxă canonică, adică despre expresia neschimbată a „tainelor iconomiei divine spre mântuirea omului".

Cât despre „stilul realist", cum ar putea o imagine care nu exprimă învățătura Bisericii, care nu poartă „revelația vieții în Hristos", să devină mesaj al Bisericii? Și prin ce minune ar putea ea deveni acceptabilă, într-atât încât să exprime „adevărurile creștine întru Ortodoxie" aidoma icoanei? Totuși, dacă subiectul nu contrazice învățătura ortodoxă, adică dacă nu este eretic, o imagine de acest fel ar putea servi ca punct de plecare pentru un nou tip de icoană canonică (desigur cu condiția ca miracolul sa fie autentic) și ar putea fi introdusă în canonul Bisericii.

Astăzi, dogma cinstirii icoanelor este importantă nu doar din punct de vedere doctrinar, în raport cu non-ortodocșii, ci și într-o perspectivă extra-religioasă. Pe de o parte, întâlnirea cu Ortodoxia și întoarcerea la izvoarele creștinismului (atât de specifică timpului nostru) implică totodată întâlnirea cu icoana, deci cu plenitudinea originară a revelației creștine, exprimată prin cuvânt și imagine. Pe de altă parte, mesajul icoanei ortodoxe răspunde problemelor timpului nostru întrucât aceste probleme au un net caracter antropologic. Omul aflat în impas din pricina umanismului secularizat reprezintă problema centrală a epocii noastre.

Descompunerea civilizației și seria de revoluții științifico-tehnice pun lumea actuală în fața unei întrebări: cum să păstrăm umanitatea omului? Sau: cum să conservăm specia umană ca atare? Progresul științific și tehnic are ca scop bunăstarea omului — mai ales prin eliberarea energiei lui creatoare — și cunoaște astăzi succese altădată imposibile. Numai că, într-o lume în care tehnica și știința au cunoscut o dezvoltare vertiginoasă, în care ideologiile contemporane sunt și ele orientate către binele și progresul omului, observăm, în mod paradoxal, o irezistibilă tendință către o anume sălbăticie, deopotrivă exterioară și interioară: în loc ca viața animală din om să fie spiritualizată, are loc o bestializare a spiritului.

Omul devine un instrument de producție, valoarea lui esențială ajungând să constea nu în persoana, ci în funcția lui. Viața omului este dominată de fals, de surogat, dar și de o fărâmițare care duce la o descompunere a tuturor domeniilor. Acest fapt determină pierderea echilibrului spiritual și fizic, căutarea „paradisurilor artificiale" până și în droguri. „Omenirea pe care o observăm și pe care o reprezentăm ni se pare a fi o omenire casată; casată, în primul rând, în fiecare dintre noi. (...) Iată-ne «cu fundul în sus» și lipsiți de un centru pacificator. Separați în noi înșine și separați între noi."[31] Or, în lumea zilelor noastre, tocmai acest om spart și divizat în el însuși trece drept „măsură a tuturor lucrurilor". Această postură înaltă coincide însă paradoxal — după cum notează A. Schmemann — cu o deformare a vocației omului și a planului lui Dumnezeu față de el. Epoca este antropocentrică, dar omul — centrul ei — apare ca fiind neînsemnat și micșorat. Omul autonom din cultura umanismului nostru contemporan a refuzat asemănarea cu Prototipul său, neacceptând chipul slavei pe care trupul smerit al lui Hristos îl revelează. Civilizația noastră a debutat prin refuzul acestui chip al slavei negrăite; ea a început cu ceea ce am putea numi, prin analogie teologică, o „a doua cădere"[32]. Mutilându-și natura, omul a denaturat ierarhia ființei, denaturând astfel rolul său în raport cu lumea înconjurătoare: în loc să se supună voinței divine, el s-a subordonat naturii materiale pe care era chemat să o domine. Refuzându-L pe Dumnezeu Creatorul și declarându-se el însuși creator, omul își creează alți zei, mai avizi de victime omenești decât erau zeii păgâni.

Pe plan spiritual, lupta fățișă sau ascunsă împotriva lui Dumnezeu determină, ca reacție, credința; fărâmițarea și descompunerea generează căutarea unității; falsul și artificialul — căutarea autenticității. Atunci când, în această

lume în descompunere, se pune problema de a şti cum, de ce, în cine şi în ce putem crede, omul caută sensul propriei sale existenţe.

Şi iată cum, o dată mai mult, destinul Bisericii Ortodoxe şi cel al icoanei se suprapun. Dacă în cursul perioadei sinodale, rostul conducător revenea Bisericii ruse (aliată a unui Stat puternic), acum nici una dintre Bisericile locale nu se mai află într-o asemenea situaţie. Dezvoltarea rapidă a culturii desacralizate a limitat mijloacele de acţiune de care dispunea Biserica. Dar tocmai atunci când este mai oprimată de ateismul militant sau de alte religii, sau totodată slăbită de schisme şi dezordini, Ortodoxia se întinde în lumea exterioară. În zilele noastre, locul preponderent al misiunii nu mai aparţine uneia sau alteia dintre Bisericile locale, ci Ortodoxiei înţelese ca manifestare a revelaţiei pe care o poartă Biserica. Caracterul misiunii s-a schimbat şi el: nu mai este vorba doar de a propovădui creştinismul unor popoare neluminate, ci mai ales de a-l pune în contrast cu lumea decreştinată, dimpreună cu a ei cultură în plină dezagregare. Acestei culturi caracterizate prin fărâmiţare şi artificiu, Ortodoxia îi opune ca antiteză adevărul, unitatea, autenticitatea, deoarece însăşi natura sobornicească a Bisericii este contrariul separatismului, al discordiei, al diviziunii şi individualismului.

Revelaţia creştină aduce o răsturnare capitală în, pe de o parte, relaţia dintre omul căzut şi Dumnezeu, iar pe de altă parte, între starea actuală a lumii şi om; ea vesteşte restabilirea planului Creatorului. „Căci gândurile Mele nu sunt ca gândurile voastre, şi căile Mele ca ale voastre, zice Domnul; şi cât de departe sunt cerurile de la pământ, aşa de departe sunt căile Mele de căile voastre şi cugetele Mele de cugetele voastre" (Isaia 55, 8-9).

Creştinismul nu se adresează unei categorii sau alteia de oameni, unei clase, unei societăţi, unui organism, unui grup naţional sau social; el nu este un mijloc ideologic de a ameliora lumea căzută, de a stabili „Împărăţia lui Dumnezeu" pe pământ. El revelează Împărăţia lui Dumnezeu nu în elementele exterioare, ci înlăuntrul omului[33]. Acel „pocăiţi-vă" din predica Sfântului Ioan Botezătorul, adică „preschimbaţi-vă mintea" (*metanoiete*) în sensul literal al cuvântului ne cere să nu mai urmăm calea anterioară, să mergem pe o cale nouă, opusă celei păcătoase. „Deci, dacă este cineva în Hristos, este făptură nouă; cele vechi au trecut, iată toate s-au făcut noi" (II Cor. 5, 17). Toată propovăduirea evanghelică (parabolele despre Împărăţia lui Dumnezeu, Predica de pe munte etc.) merge împotriva căilor din lumea căzută. Ca expresie esen-

ţială a creştinismului, perspectiva evanghelică dezminte atitudinea potrivit căreia dezagregarea şi descompunerea care domină lumea ar fi normale. Ca realitate, adevăr, cale a mântuirii, ea se opune legii dictate de „stăpânitorul acestei lumi“ — acelei stări maladive, socotită în general ca fiind naturală şi firească (sau, cum vrea justificarea cea mai curentă: „aşa e viaţa“). Fiind creată de Dumnezeu, lumea este bună şi frumoasă; păcatul, diviziunea, putreziciunea şi dezagregarea nu ţin de natura ei, ci de starea pe care omul i-a impus-o. Creştinismul nu conţine negarea acestei lumi, ci dimpotrivă, vindecarea ei, cu ajutorul omului; omul este făcut să tindă el însuşi şi să conducă lumea înconjurătoare către comuniunea cu Creatorul şi întru El. Lumii în care domină răul, violenţa şi discordiile sângeroase, îi este opusă imaginea unei lumi transfigurate prin umanitatea lui Hristos, altfel spus, sensul existenţei sale în perspectiva destinului ultim.

Astăzi, o dată cu pătrunderea Ortodoxiei în această lume cu „fundul în sus“, asistăm la înfruntarea a două orientări total diferite despre om şi creaţie: antropocentrismul umanismului secularizat şi nereligios şi antropocentrismul creştin. În această confruntare, icoanei îi revine unul dintre rolurile principale. Semnificaţia esenţială a „descoperirii“ ei în epoca noastră constă nu în faptul că începem să o apreciem şi să o înţelegem mai mult sau mai puţin bine, ci în mărturia pe care ea o aduce omului contemporan: mărturia victoriei omului împotriva dezagregării şi descompunerii, mărturia unui alt mod de viaţă care situează omul într-o perspectivă complet diferită faţă de Creatorul său, reorientându-i radical atitudinea faţă de lumea căzută, oferindu-i o altă viziune şi o altă cunoaştere a lumii prezente.

Întorcându-ne la Sinodul VII Ecumenic, trebuie să spunem că acesta nu a proclamat nimic realmente nou, nefăcând decât să definească semnificaţia imaginii creştine aşa cum era ea concepută dintru început. Vom menţiona aici, pe scurt, doar două teme esenţiale, care au legătură directă cu diferitele aspecte ale problemelor contemporane.

Atât în horos, cât şi în judecăţile sale, Sinodul pune mereu icoana în legătură cu Evanghelia, cu teologia luată în sensul iniţial şi manifestată, potrivit expresiei Sfântului Grigorie Palama, „prin adevărul însuşi din Hristos Care, Dumnezeu fiind în vecii vecilor, S-a făcut pentru noi teolog“[34].

Ne găsim aici în faţa noţiunii creştine de imagine şi a semnificaţiei ei teologice, legată de viaţa omului creat după chipul lui Dumnezeu. „Dacă omul

este *logikos* (...), dacă este «după chipul» Logosului, tot ceea ce privește destinul ființei umane — harul, păcatul, răscumpărarea prin Cuvântul făcut om — va trebui să se raporteze și la teologia imaginii. Același lucru îl vom putea spune despre Biserică, Sfintele Taine, viața spirituală, sfințire sau scopurile ultime. Nu există vreo ramură a învățământului teologic care ar putea fi izolată complet de problematica imaginii, fără a risca să fie ruptă din trunchiul viu al tradiției creștine. Am putea spune că, atât în Răsărit, cât și în Apus, pentru orice teolog de tradiție sobornicească (fidel marilor trasee ale gândirii patristice), tema imaginii (în dubla ei accepție: ca principiu al manifestării divine și ca temei al relației speciale dintre om și Dumnezeu) aparține obligatoriu esenței creștinismului."[35] „Prin Întrupare — faptul dogmatic fundamental al creștinismului — «imaginea» și «teologia» se găsesc legate atât de strâns, încât expresia «teologie a imaginii» ar putea să devină aproape un pleonasm; dacă acceptăm, firește, că teologia este o cunoaștere a lui Dumnezeu prin Logosul Său, Care este chipul deoființă cu Tatăl."[36]

Dat fiind că, prin Întrupare, unicul Ipostas divin al lui Iisus Hristos descoperă lumii, prin Întrupare, Cuvântul și Imaginea Tatălui, teologia și icoana reprezintă împreună aceeași expresie a revelației prin cuvânt și prin imagine. Altfel spus, teologia cuvântului și teologia imaginii formează un întreg ontologic și, astfel, o singură învățătură, capabilă să ghideze omul în asimilarea revelației ca drum al mântuirii[37]. Imaginea este, prin urmare, unul dintre adevărurile fundamentale ale revelației și parte integrantă din plenitudinea doctrinară a Bisericii.

Întemeind icoana pe Întrupare, adică pe dogma hristologică, Sinodul se referă insistent (și de mai multe ori) la realitatea cinstirii icoanelor încă din vremea Apostolilor, adică la succesiunea neîntreruptă a Tradiției apostolice. E drept că omul zilelor noastre (care crede în infailibilitatea științei) rămâne oarecum sceptic în fața acestei afirmații, cu atât mai mult cu cât referințele la vechime au folosit adesea ca probe insuficient fondate ale autenticității. Dar, în cazul de față, Părinții Sinodului nu se bazau pe datele utilizate de știința contemporană, ci, după cum am văzut, pe esența însăși a creștinismului, pe venirea în lumea creată a „chipului lui Dumnezeu Celui nevăzut, mai întâi născut decât toată făptura" (Col. 1, 15 — pericopă citită de sărbătoarea icoanei lui Hristos nefăcute de mână, Sfântul Giulgiu). „Atunci când Cuvântul lui Dumnezeu S-a făcut trup — spune Sfântul Irineu, (...) El ne-a arătat deplinul

adevăr al chipului devenind El Însuşi una cu chipul Său şi a restabilit asemănarea (...) făcându-l pe om întru totul asemănător Tatălui Cel nevăzut."[38] Acest chip al Dumnezeului nevăzut, imprimat în materie ca mărturie a „adevăratei şi nepărelnicei Întrupări a Cuvântului lui Dumnezeu" (horos-ul Sinodului) se opune, pe de o parte, totalei absenţe a imaginii lui Dumnezeu din Vechiul Testament, iar pe de altă parte, falsei imagini păgâne care este idolul. În faţa falsei imagini a lui Dumnezeu creat după chipul omului, creştinismul ridică în ochii lumii imaginea Creatorului şi dezvăluie prototipul, disimulat în om de propriul păcat, dar după care, totuşi, omul a fost făcut. Această imagine trăieşte în Tradiţia care este memoria harismatică sau mistică a Bisericii — viaţa ei lăuntrică. O Tradiţie care, înainte de orice, este „*unitate a Duhului*, legătură vie şi neîntreruptă cu taina Cincizecimii"[39]. Aşa se explică insistenţa cu care Părinţii sinodali se referă la Tradiţia apostolică[40]. Întrucât revelaţia creştină a fost dintru început oferită lumii într-un dublu registru — prin cuvânt şi imagine — Sinodul — care „urmează învăţătura Sfinţilor Părinţi şi Tradiţia Bisericii soborniceşti" (horos) — afirmă existenţa originară a imaginii; nu doar necesitatea ei, ci apartenenţa organică la creştinism: o apartenenţă care decurge din chiar Întruparea uneia dintre Persoanele divine. Iată de ce iconoclasmul, în ciuda vechimii sale care ajunge la începuturile creştinismului, şi în ciuda opoziţiei lui faţă de imagine, care se sprijinea pe interdicţia vetero-testamentară, alimentată de curentele spiritualiste de tendinţă origenistă, s-a izbit de un obstacol insurmontabil, care nu a făcut de altfel decât să precizeze şi să manifeste mai limpede adevărul revelat.

Raportată la epoca noastră, valoarea Sinodului VII Ecumenic constă în primul rând în faptul că — răspunzând unui iconoclasm vădit — a fixat pentru totdeauna icoana ca expresie a credinţei creştine şi atribut inalienabil al Ortodoxiei. Dogma venerării icoanelor este un răspuns dat tuturor ereziilor (iconoclasmul fiind, potrivit Sinodului, „un conglomerat de erezii şi greşeli") care subminau şi continuă să submineze, pe faţă sau latent, un aspect sau altul al teandriei, al ansamblului divino-uman, şi implicit antropologia creştină. Prin dogma venerării icoanei, Părinţii sinodali apără antropologia creştină, adică raportul dintre om şi Dumnezeu, manifestat în Persoana lui Iisus Hristos: ei situează centrul de greutate nu în oarecare enunţuri teoretice, ci în experienţa concretă a sfinţeniei, întru imagine.

Într-adevăr, „dacă Întruparea Cuvântului divin, ca realizare a omului desăvârşit, este un eveniment în primul rând antropologic, revelaţia Sfântului

Duh, locuirea Lui înlăuntrul omului, este la rândul ei tot un eveniment antropologic"[41]. De aceea, prin victoria asupra iconoclasmului, conştiinţa sobornicească a Bisericii afirmă icoana ca triumf al Ortodoxiei, ca o mărturie a adevărului revelat, în Biserică; şi într-adevăr, antropologia creştină şi-a găsit expresia cea mai directă şi evidentă tocmai în icoana ortodoxă. Nu este oare ea aceea care manifestă „adevărul şi urmările Întrupării divine" şi care expune cu maximă plenitudine şi profunzime învăţătura creştină despre raporturile dintre Dumnezeu şi om, dintre om şi lume? A exclude imaginea din antropologia creştină nu înseamnă doar a elimina mărturia vizibilă a Întrupării lui Dumnezeu, ci şi a renunţa la mărturisirea asemănării omului cu Dumnezeu, la realizarea iconomiei divine: ar pieri astfel mărturisirea ortodoxă a adevărului.

Icoana fiind înainte de orice reprezentarea unei persoane (fie Persoana divină a lui Hristos, fie o persoană umană) desemnate prin numele ei propriu, adevărul ei depinde de autenticitatea ei: autenticitate istorică, întrucât „imaginea este o copie care poartă semnele distinctive ale prototipului"[42], dar şi autenticitate harismatică[43]. Indescriptibil în divinitatea Sa, Dumnezeu Se uneşte „neamestecat şi nedespărţit" (cf. dogma de la Calcedon) cu umanitatea descriptibilă. Omul uneşte umanitatea sa descriptibilă cu Dumnezeirea indescriptibilă.

Am notat deja că, pentru apărătorii icoanelor, imaginea Persoanei lui Hristos (ca mărturie a Întrupării Sale) este şi o mărturie a realităţii Tainei euharistice[44]. Ca atare, autenticitatea imaginii, a conţinutului, reiese din conformitatea faţă de Taina (Euharistiei). Credinţa Bisericii se deosebeşte de toate celelalte prin comuniunea concretă, fizică, cu obiectul ei. Prin acest contact, credinţa devine viziune, cunoaştere, comuniune vitală cu El. Rugăciunea din faţa Potirului se adresează unei Persoane concrete, căci numai prin adresarea către o Persoană, prin relaţia cu Ea, izbuteşti să participi la ceea ce Persoana poartă în Ea, ceea ce Ea enipostaziază. Contactul acesta cere o imagine, întrucât omul nu se adresează unui Hristos imaginar, nici unei divinităţi abstracte, ci unei Persoane: „*Tu* eşti cu adevărat Hristosul (...): acesta este Trupul *Tău*... (cf. imaginii de pe Potir). În Euharistie, pâinea şi vinul se prefac, prin lucrarea Sfântului Duh, în dumnezeiescul Trup şi Sânge al lui Hristos înviat şi slăvit (creştinismul nu cunoaşte o înviere „spirituală", în afara trupului); mântuirea s-a realizat şi se realizează întotdeauna prin trup[45]. „Pentru noi Euharistia reprezintă mântuirea, tocmai pentru că este Trup şi umanitate."[46] Aşadar, imaginea Per-

soanei lui Hristos nu corespunde Tainei decât dacă reprezintă un trup asupra căruia moartea nu mai are nici o putere (Rom. 5, 8-9), adică Trupul lui Hristos în slavă. Astfel, în Taina Euharistiei, realitatea Trupului slăvit al lui Hristos depinde neapărat de autenticitatea imaginii Sale personale, fiindcă Trupul lui Hristos înfățișat în icoană este același „Trup al lui Dumnezeu care strălucește de slavă dumnezeiască, nestricăcios, sfânt și de viață făcător“[47]. Ca mărturie a Întrupării, imaginea este aici legată de eshatologie, întrucât Trupul preaslăvit al lui Hristos este Trupul de la A Doua Sa Venire și de la Judecată (vezi rugăciunea de dinaintea Potirului). Așa se explică avertismentul din cel de-al treilea canon al Sinodului de la 869-870: „Dacă cineva nu cinstește icoana Mântuitorului Hristos, nici să nu-L vadă la Cea de A Doua Sa Venire“[48].

Altfel spus, numai îndoitul realism al imaginii poate corespunde Tainei euharistice; realismul ce unește vizibilul cu nevăzutul. Iar această legătură între Taină și imagine exclude orice imagine care ar înfățișa doar „chipul robului“ sau cine știe ce noțiune abstractă.

Asemenea icoanei lui Hristos, autenticitatea unei icoane de sfânt constă în legătura cu prototipul. Or, experiența personală a îndumnezeirii este unirea umanității reprezentabile cu Dumnezeirea nereprezentabilă, atunci când, după expresia Sfântului Efrem Sirul, omul „curățându-și ochii inimii, vede de-a pururi în el însuși pe Domnul, ca într-o oglindă“[49] și „se preface în același chip“ (II Cor. 3, 18). Astfel, sfântul nu este înfățișat potrivit aspectului său coruptibil, ci după măsura Trupului preaslăvit al lui Hristos.

Se cuvine să formulăm aici o rezervă. Spre deosebire de filosofie, teologia nu are de-a face cu concepte abstracte; ea se ocupă cu fapte concrete, cu datele revelației, cu acele fapte care transcend mijloacele de expresie umane. Iconografia se găsește în aceeași situație și se confruntă cu aceleași fapte. Întrucât revelația creștină transcende atât cuvintele, cât și imaginile, nici o expresie verbală sau picturală nu poate, ca atare, să-L exprime pe Dumnezeu, transmițând despre El o cunoștință adecvată, directă. În acest sens, amândouă sunt întotdeauna un „eșec“, fiindcă trebuie să comunice inconceptibilul prin conceptibil, nereprezentabilul prin reprezentabil și să exprime în sânul creatului o natură complet transcendentă. Dar valoarea lor constă tocmai în faptul că teologia și icoana ating culmile posibilităților umane, dovedindu-se insuficiente. Dar Dumnezeu Însuși nu este Cel Care Se revelează prin cruce — supremul „eșec“? Grație acestui „eșec“, atât teologia cât și icoana sunt chemate

să-L mărturisească pe Dumnezeu, făcând perceptibilă prezența divină, acea prezență care, în realitate, este accesibilă doar prin experiența sfințeniei.

Așa cum spunea la cursurile sale V. Lossky, în domeniul teologiei și al artei sacre, două erezii se confruntă reciproc. Prima erezie este „umanizarea" (imanentizarea), înjosirea transcendenței divine până la nivelul concepțiilor noastre omenești. Pentru artă, epoca Renașterii poate servi drept exemplu; iar pentru teologie, raționalismul care coboară adevărurile divine la nivelul filosofiei umane este o teologie fără „eșec", o artă fără „eșec". O artă frumoasă, dar care limitează umanitatea lui Hristos și nu-L arată în nici un fel pe Dumnezeu-Omul. Cealaltă erezie este capitularea din start în fața „eșecului", refuzul oricărei expresii. În artă, avem de-a face aici cu iconoclasmul, respingerea imanenței Divinului, a Întrupării însăși. În teologie, avem de-a face cu fideismul. Prima erezie produce o artă și o gândire necuvioasă, iar în cea de-a doua, impietatea se disimulează sub o aparentă pietate.

Deși opuse ca manifestări, cele două poziții au ca punct de plecare aceleași premise antropologice. „În perspectiva patristicii răsăritene, comuniunea cu viața divină este cea care face omul om, nu doar ca desăvârșire ultimă, ci încă din momentul creației și în fiecare clipă și în orice moment al vieții sale, dimpotrivă, teologia apuseană consideră prin tradiție că actul însuși al creației implică nu numai că omul are o natură total *diferită* de Dumnezeu, dar și că existența i-a fost dată ca atare, autonomă: vederea lui Dumnezeu poate fi scopul experienței individuale a unui «mistic», dar ea nu este o condiție pentru adevărata umanitate a omului"[50]. Iată două concepții radical diferite cu privire la destinul omului, la viața și crearea sa: pe de o parte, antropologia ortodoxă, concepută ca desăvârșire a omului prin asemănarea cu Dumnezeu (o asemănare manifestată existențial, în chip creator și vital) și care determină, în consecință, semnificația icoanei ortodoxe. Pe de altă parte, antropologia confesiunilor occidentale care afirmă autonomia omului în raport cu Dumnezeu: omul este, într-adevăr, creat după chipul lui Dumnezeu, dar, fiind autonom, el nu se află în corelație reală cu Prototipul său. De aici, dezvoltarea umanismului, cu antropologia lui autonomă (în raport cu Biserica) și decreștinată, în care omul nu se deosebește de celelalte creaturi decât prin anumite categorii naturale: el este „un animal care gândește", „o ființă socială" și așa mai departe.

Așa cum am văzut deja, introducerea lui Filioque și, după aceea, slăbirea principiului personal prin doctrina despre grația creată, conduc la o viziune

neortodoxă cu privire la raporturile dintre Dumnezeu şi om, dintre om şi lume. Autonomia omului în raport cu Dumnezeu înseamnă autonomia raţiunii şi a celorlalte sale facultăţi. Deja Toma din Aquino recunoştea deplina independenţă a raţiunii naturale în raport cu credinţa. „Or, ruptura dintre creştinism şi cultură, ruptură care s-a dovedit fatală pentru ansamblul culturii creştine din Occident (...) şi al cărei sens tragic se manifestă actualmente cu toată amploarea, vine tocmai de la Toma din Aquino."[51]

Cărţile caroline (aflate în contradicţie cu Sinodul VII Ecumenic) au pecetluit deja soarta creaţiei artistice, separând-o de experienţa sobornicească a Bisericii şi considerând-o ca fiind autonomă. Teologii lui Carol cel Mare considerau de neconceput şi de neacceptat ideea de a vedea în icoană o cale de mântuire, echivalentă cu cuvântul Evangheliei (aşa cum făcea Sinodul). Teoretic, Romano-catolicismul recunoaşte Sinodul VII Ecumenic şi mărturiseşte dogma venerării icoanelor. Dar în practică, atitudinea exprimată de *Cărţile caroline* rămâne până astăzi poziţia lui oficială.

Dacă în Occidentul secolului XII (şi parţial XIII), imaginea mai avea o anumită relaţie cu antropologia creştină, o lentă descompunere avea să provoace treptat ruptura definitivă dintre aceasta şi artă. Autonomă, arta cu pricina se mulţumeşte să exprime ceea ce nu depăşeşte facultăţile naturale ale omului. Ceea ce creştinismul eliminase dintru început din arta sa — reprezentarea iluzorie a lumii văzute — devine un scop în sine. De vreme ce invizibilul este conceput în categoriile vizibilului, limbajul realismului simbolic dispare, iar transcendenţa divină este coborâtă la nivelul noţiunii vieţii zilnice. Mesajul creştinismului este minimalizat, adaptat concepţiilor umane. Cedând ispitei unei „reuşite" (contrariul „eşecului"), imitarea vieţii inundă arta din epoca Renaşterii. O dată cu moda antichităţii, cultul corpului se instalează în locul transfigurării trupului uman. Doctrina creştină despre raporturile dintre Dumnezeu şi om o apucă pe o cale greşită, iar antropologia creştină se regăseşte slăbită: perspectiva eshatologică a sinergiei dintre om şi Dumnezeu este suprimată. „În măsura în care omul se instalează în artă, Dumnezeu Se îndepărtează, totul se diminuează şi devine profan. Ceea ce era instrument al adoraţiei se transformă în obiect al idolatriei, ceea ce era revelaţie se mulţumeşte să fie iluzie, amprenta sacrului se şterge, opera nu este decât un mijloc de voluptate şi confort. Omul s-a întâlnit pe sine însuşi şi a început să se adore în arta sa."[52] Imaginea „acestei lumi care va trece" înlocuieşte chipul revelaţiei.

Dar minciuna imitării naturii nu constă doar în substituirea imaginii tradiționale printr-o ficțiune, ci și în păstrarea subiectelor religioase, estompând, pe de altă parte, limitele care separă vizibilul de invizibil; deosebirea dintre ele dispare, cu urmarea că până și existența lumii spirituale este negată. Pierderea semnificației creștine duce la respingerea imaginii, adică la un iconoclasm declarat. „Și astfel, iconoclasmul Reformei se justifică. Și se relativizează: căci el nu mai privește adevărata artă sacră, ci mai degrabă degenerarea acestei arte în Occidentul medieval."[53]

În această artă — care afirmă ordinea cosmică așa cum este — sunt elaborate legile perspectivei optice sau liniare, considerată a fi nu numai normală, dar și ca unic mijloc științific validat de reprezentare a spațiului, la fel cum condiția vizibilă a lumii este socotită a fi ea însăși normală. După cum arată protoiereul P. Florensky, perspectiva ia naștere „atunci când stabilitatea religioasă a concepției despre lume se descompune, atunci când metafizica sacră a conștiinței *de obște* a poporului este roasă de judecata individuală a unei persoane *particulare* izolate în propriul punct de vedere (...). Abia atunci apare perspectiva caracteristică a conștiinței izolate"[54]. Este ceea ce s-a petrecut în Occident în epoca Renașterii, iar în lumea ortodoxă în secolul XVII. Această perspectivă se descompune la rândul său, în epoca noastră, o dată cu descompunerea concepției universului umanist din care a ieșit precum și a culturii și artei sale.

În Romano-catolicism, arta sacră este considerată ca depinzând de artist, acesta depinzând la rându-i de epoci și mode: „Biserica (romană) nu a socotit niciodată că un stil anumit îi aparține, admițând genurile fiecărei epoci în funcție de caracterul și condițiile popoarelor, ca și de necesitățile diferitelor rituri". „Prin urmare, nu există vreun «stil religios»."[55] „Nu există deci un stil religios sau un stil eclesiastic."[56] În raport cu arta, Biserica nu este decât un mecena, ca în atâtea alte domenii ale activității culturale. Așa încât semnificația imaginii ca expresie a revelației creștine prin experiența sobornicească a Bisericii a rămas străină confesiunilor occidentale. Sinodul VII Ecumenic atribuie, se știe, instituția pictării icoanelor Sfinților Părinți aflați sub călăuzirea Sfântului Duh. „Sfinții ne-au lăsat descrierea vieții lor spre mântuirea și binele nostru și au transmis faptele lor către Biserica sobornicească, cu ajutorul reprezentărilor picturale."[57] Aceste „fapte transmise pentru mântuirea noastră" marchează expresia existențială a echivalenței dintre icoană și propovăduirea evanghelică. Mărturia Sfinților Părinți, „puterea și dreptul de a expri-

ma sau formula experienţa credinţei Bisericii"[58] reprezintă puterea ei de a propovădui. Or, arta romano-catolică retrage acest drept Sfinţilor Părinţi şi învăţători ai Bisericii, pentru a-l încredinţa pictorilor. „Voi, artiştii — spunea Papa Paul al VI-lea cu prilejul primirii unor pictori americani — puteţi să citiţi mesajul lui Dumnezeu pentru a-l traduce în folosul oamenilor."[59] În fond, e suficient ca omul să-şi dezvolte calităţile naturale (în speţă, talentul de pictor) pentru a deveni purtător al „mesajului lui Dumnezeu". Avem aici o situaţie asemănătoare cu orientarea gândirii teologice din zilele noastre. „Căci, în Occident, teologia contemporană este mai ales preocupată să-L descopere pe Dumnezeu în experienţa umană ca atare; aceasta conduce la «umanizarea» lui Dumnezeu, contrazicând implicit cunoaşterea patristică."[60] În virtutea acestei atitudini de principiu şi supunându-se fluctuaţiilor culturii autonome (tot aşa cum, în vremea Renaşterii, acceptase imitarea naturii) Romano-catolicismul acceptă astăzi arta contemporană. Or, această artă, care a distrus universul tradiţional al formelor şi noţiunilor, ajunge la o fragmentare care implică descompunerea, sau, câteodată, blasfemia şi demonismul flagrant. „Arta modernă ne livrează imaginea unei lumi conduse spre un alt destin, care pare devorată de setea renegării ca şi cum ar vrea să-şi accelereze trecerea către viitor (...)" „Este un vertij al vidului şi o angoasă a unui neant care, pentru spiritul nostru, este absurdul: ecouri ale unor teme regăsite de filosofia contemporană, de existenţialism şi mai ales de Sartre."[61]

Asemenea unui stindard al Ortodoxiei şi unui mesaj adresat liberei voinţe a omului, creat după chipul lui Dumnezeu, icoana pătrunde în această lume fragmentată şi descompusă, exact în momentul iremediabilului naufragiu al acestei arte şi al mediului din care ea s-a ivit. Mărturisind Întruparea, icoana opune falsei antropologii a confesiunilor occidentale (ca şi celei dezvoltate în cultura contemporană decreştinată) adevărata antropologie creştină.

În loc să exprime facultăţile oricât de înalte ale compusului (spiritual, psihic şi corporal) specific omului autonom, icoana îndeplineşte, ca şi cuvântul Evangheliei, aceeaşi funcţie neschimbată de la începuturile artei creştine: revelarea adevăratelor raporturi dintre Dumnezeu şi om. Şi tot aşa cum, iniţial, schimbarea introdusă în lume prin venirea lui Hristos în trup fusese „scandal" şi „nebunie" (I Cor. 1, 23), tot astfel, în zilele noastre, icoana intră ca „nebunie a propovăduirii" în această lume „care n-a cunoscut, prin înţelepciune, pe Dumnezeu" (ibidem, 21), o lume abuzivă şi înşelătoare. Ea aduce,

în această lume derutată, mărturia autenticităţii şi realităţii unui alt fel de viaţă, a altor reguli de relaţie inter-umană, introduse în lume prin Întruparea lui Dumnezeu şi necunoscute celui care rămâne sclav al legilor biologice; ea poartă un mesaj nou despre Dumnezeu, om şi creaţie, o altă atitudine faţă de lume. Ea arată spre ce este chemat omul şi ce trebuie să devină, situându-l într-o perspectivă diferită. Altfel spus, icoana denunţă căile adoptate de om şi de lume; ea este în acelaşi timp un apel către om, căruia îi arată alte căi de urmat. Prin ea, perspectiva lumii vizibile, lumea care zace sub păcate este confruntată cu lumea transfigurată în perspectivă evanghelică. Toată structura icoanei este orientată în aşa fel încât să comunice omului revelaţia adusă lumii prin creştinism, arătându-i, cu ajutorul formelor văzute, esenţa însăşi a răsturnării provocate de acesta. Or, pentru a exprima această răsturnare, trebuie ca imaginea să aibă o structură specială, mijloace de expresie proprii şi un anumit „stil".

În aşa-numita perspectivă inversată prezentă în structura icoanei, „ceea ce se remarcă mai întâi este o întreagă serie de particularităţi formale care au uneori aerul unei enigme insolubile"[62] în ochii omului european de cultură modernă. De aceea, aceste forme sunt de obicei luate drept tot atâtea deformări. Însă această „deformare" nu este percepută ca atare decât de ochiul obişnuit cu perspectiva liniară şi cu o concepţie despre lume socotită la ora actuală ca fiind normală — mai precis, când e comparată cu formele care exprimă viziunea despre lume a timpului nostru. În realitate însă, nu ne aflăm în prezenţa unei deformări, ci înaintea unui limbaj pictural diferit: cel al Bisericii[63]. Această „deformare" este naturală, sau chiar indispensabilă conţinutului pe care icoana îl exprimă. Pentru un iconar tradiţionalist — din trecut sau de astăzi — structura icoanei este singura posibilă şi, prin urmare, indispensabilă. Ieşită din experienţa liturgică a Bisericii, ea (alături de alte forme de artă) contrazice „punctul de vedere particular" al omului autonom, experienţa individuală a pictorului şi „conştiinţa izolată", opunându-le trăirea sobornicească a Bisericii.

Nici perspectiva liniară, nici clar-obscurul nu sunt excluse din icoană; dar ele încetează de a mai sluji la crearea unei iluzii a lumii văzute[64], înscriindu-se în structura generală dominată de perspectiva „inversată". Se cuvine mai întâi să precizăm că, în acest termen tehnic îndeobşte admis („perspectiva inversată"), expresia „inversată" nu este exactă, pentru că nu este vorba

de răsturnarea pur şi simplu a perspectivei liniare, ca un fel de reflex simetric, ca într-o oglindă. Nu există nici un sistem al perspectivei inversate care ar corespunde perspectivei liniare. Legea rigidă a ultimei este contrazisă de o altă „lege", de un alt principiu de construire a imaginii, care decurge din conţinutul acesteia. Acest alt principiu implică o întreagă serie de procedee care ne dau o reprezentare fie contrară (răsturnată) în raport cu iluzia, fie totalmente diferită de aceasta (conform sensului a ceea ce este reprezentat). Acest sistem deosebit de variat şi de suplu, prezervă întreaga libertate a pictorului, fiind totuşi aplicat în mod constant şi consecvent, conform propriei sale orientări[65].

Potrivit ştiinţei contemporane, „se pare că nu vedem obiectele apropiate în felul în care le reprezenta Rafael (...). Vedem lucrurile apropiate în maniera lui Rubliov şi a vechilor pictori ruşi"[66]. Ne îngăduim să aducem o precizare acestei afirmaţii. Deşi Rafael desena altfel decât Rubliov, el vedea totul la fel, fiind vorba despre legea însăşi a percepţiei vizuale. Diferenţa constă însă în faptul că Rafael supunea viziunea firească a ochiului uman controlului raţiunii sale autonome, îndepărtându-se astfel de viziunea respectivă. Iconarii, în schimb, îi rămâneau fideli, neîndepărtându-se de ea, nu numai pentru că sensul a ceea ce reprezentau nu cerea aşa ceva, dar nici nu permitea depăşirea percepţiei naturale a primului plan, la care se limitează structura icoanei.

Să încercăm, prin câteva exemple, ilustrarea acestei corespondenţe dintre structura şi conţinutul icoanei. Deşi tridimensională (icoana nefiind o artă bidimensională), reprezentarea spaţiului în icoană are ca notă specifică faptul că a treia dimensiune este limitată la suprafaţa planşei, iar reprezentarea este orientată către spaţiul real ce se găseşte în faţa imaginii. Altfel spus, comparată cu reprezentarea iluzorie a profunzimii în spaţiu, icoana ne oferă contrariul. Dacă o pictură construită potrivit legilor perspectivei liniare reprezintă un anumit spaţiu fără nici un raport cu spaţiul real în care se găseşte, în icoană vedem contrariul: spaţiul reprezentat se include — fără nici o ruptură — în spaţiul real. Reprezentarea este limitată la primul plan. Persoanele care sunt reprezentate în icoană şi cele care se găsesc dinaintea ei sunt unite în acelaşi spaţiu. Întrucât revelaţia se adresează omului, imaginea i se adresează şi ea.

Construcţia în profunzime este ca şi tăiată pe un fond plat, în limbajul iconarilor: „lumina". Neexistând un focar de lumină, ea pătrunde totul. Lumina este simbol al divinului. Dumnezeu este lumină, iar Întruparea Lui echivalează cu venirea luminii în lume: „Tu ai venit, ai apărut, Lumină neapropiată" (condacul Teofaniei). Or, după Sfântul Grigorie Palama: „Dumnezeu este nu-

mit «lumină» nu conform esenţei Sale, ci lucrării Sale"[67]. Lumina este deci această energie divină şi putem spune că ea este esenţială pentru conţinutul icoanei: căci lumina stă la baza limbajului simbolic. Trebuie să precizăm: fondul icoanei simbolizează lumina, indiferent de culoarea lui, deşi reprezentarea cea mai adecvată este aurul, care este prin fire străin de culori şi nu se armonizează cu ele; dar folosirea culorilor de fond — ca „lumină" — nu contrazice sensul acesteia, deşi îi reduce puterea semnificativă. Aurul este în schimb un fel de cheie pentru înţelegerea fondului, ca lumină. Strălucirea aurului simbolizează slava divină, fără să fie însă vorba de o alegorie sau de o asimilare gratuită, ci de o expresie perfect adecvată. Într-adevăr, aurul iradiază lumina, dar rămâne în acelaşi timp opac[68]. Aceste proprietăţi corespund domeniului spiritual pe care aurul este chemat să-l exprime, semnificaţiei pe care trebuie să o tălmăcească simbolic, adică atributelor divinităţii. „Dumnezeu nu este numit «lumină» după esenţa Sa", întrucât Esenţa Lui este incognoscibilă. „Afirmăm — spune Sfântul Vasile cel Mare — că Îl cunoaştem pe Dumnezeu după lucrările Sale, dar nimic nu ne făgăduieşte apropierea de Esenţa Lui. Căci, dacă lucrările ne privesc, Esenţa Sa rămâne, dimpotrivă, inaccesibilă."[69] Această inaccesibilitate a Dumnezeirii poartă numele de „tenebre". „Întunericul divin este acea «lumină neapropiată» (I Tim. 6, 16) unde, după cum stă scris, sălăşluieşte Dumnezeu."[70]

Astfel, „lumina neapropiată" este acea „lumină mai luminoasă încă decât lumina"[71] — orbitoare şi, deci, de nepătruns. Aurul, care asociază luminozitatea strălucitoare şi opacitatea, exprimă într-un mod simbolic adecvat, lumina divină — tenebră impenetrabilă, cu alte cuvinte ceva fundamental diferit de lumina naturală care este opusul întunericului.

Această lumină este lucrarea lui Dumnezeu, manifestarea Sa exterioară, energia Esenţei Sale, în care se îmbăiază subiectul reprezentat. Iar „cel ce participă la energia divină devine el însuşi, într-un anume sens, lumină"[72], pentru că „energiile pe care Duhul Sfânt le dăruieşte creştinilor nu au o cauză exterioară, ci aparţin harului, luminii lăuntrice care transfigurează natura, îndumnezeind-o"[73]. Atunci când această lumină iluminează în întregime omul, potrivit Sfântului Simeon Noul Teolog, „omul se uneşte cu Dumnezeu deopotrivă duhovniceşte şi trupeşte, întrucât sufletul nu se desparte de cuget, nici trupul de suflet: printr-o unitate esenţială, Dumnezeu Se uneşte cu întreg omul"[74]. La rândul său, omul devine purtător al luminii în lumea exterioară.

Lumina şi acţiunea ei pot fi cunoscute şi accesibile, fiind, în consecinţă, reprezentabile. Ceea ce rămâne indicibil şi inaccesibil este izvorul însuşi, ascuns de impenetrabila lumină întunecată. Plecând de la sensul şi conţinutul icoanei, ne îngăduim să spunem că particularitatea fondului luminos trebuie înţeleasă ca o traducere simbolică a principiului teologiei apofatice: imposibilitatea absolută de a cunoaşte Esenţa divină, care rămâne de-a pururi inaccesibilă. Fondul acesta este limita dincolo de care făptura nu poate pătrunde în cunoaşterea lui Dumnezeu: Esenţa divină depăşeşte întotdeauna posibilităţile cunoaşterii umane, iar înţelegerea acestei limite nu rezultă din nişte speculaţii dialectice, ci din experienţa vie a revelaţiei, din participarea existenţială la lumina necreată.

După învăţătura Sfinţilor Părinţi, măreţia omului nu vine din calitatea lui de microcosmos — lume mică într-una mare — ci în destinaţia lui; omul fiind chemat să devină o lume mare într-una mică, un dumnezeu după har. De aceea, în icoană, totul este centrat pe chipul omului. Faţă de omul autonom în raport cu Dumnezeu, a omului auto-repliat şi care a pierdut integritatea naturii sale, (icoana) arată omul care a dobândit asemănarea divină, care a învins dezagregarea (din el însuşi, din umanitate, şi din întreaga creaţie văzută)[75]. Omului mărunt, pierdut într-o lume imensă şi ostilă, omului care şi-a pierdut comuniunea cu restul creaţiei i se opune, prin icoană, un om măreţ într-o lume comparativ mică, un om care şi-a recâştigat demnitatea regală în cosmos şi a transformat supunerea faţă de lume în supunere a lumii faţă de Duhul Care sălăşluieşte în el. În locul spaimei pe care omul o inspiră creaţiei, icoana arată împlinirea nădejdii sale, eliberarea ei „din robia stricăciunii" (Rom. 8, 21).

Energia divină, această lumină care conferă la toate formă şi unitate, învinge separaţia dintre spirit şi trup, şi pe aceea dintre lumea creată (văzută şi nevăzută) şi lumea divină. Înfăţişată în icoană, lumea întreagă este pătrunsă de puterea acestei lumini necreate. Nu trebuie cu toate acestea să confundăm lumea creată cu Cel necreat. Distincţia dintre cele două universuri nu este abolită (aşa cum se întâmplă în arta iluziei optice) fiind, dimpotrivă, bine subliniată. Cu ajutorul diferitelor procedee, al formelor şi culorilor, lumea vizibilă şi reprezentabilă este delimitată în raport cu lumea divină care poate fi concepută spiritual, rămânând nereprezentabilă. Lumina necreată, a cărei natură este diferită de cea a fiinţei create, pătrunde în aceasta provocând o depăşire a categoriilor temporale şi spaţiale. Unificat de această lumină, con-

ţinutul figurativ al icoanei participă la o existenţă diferită de cea în care dominante sunt condiţiile lumii căzute. Este „Împărăţia lui Dumnezeu venind întru putere" (Mc. 9, 1), lumea care se împărtăşeşte din veşnicie. Nu este vorba nici de o lume extra-terestră, nici de una imaginară; ceea ce este înfăţişat este chiar lumea noastră terestră, însă restabilită în ordinea ei ierarhică, restaurată în Dumnezeu căci este pătrunsă, o spunem iarăşi, de harul divin necreat. Iată de ce, procedeele de pictare a icoanei exclud, atât în ansamblu, cât şi în detalii, orice element iluzoriu — fie iluzie a spaţiului, a luminii naturale sau a trupului uman[76]. Din perspectiva credinciosului, icoana nu cuprinde nici o deformare a spaţiului, nici o distorsionare a perspectivei; dimpotrivă, perspectiva e redresată, întrucât lumea nu este văzută în optica unei „conştiinţe izolate" sau din multiplele unghiuri vizuale ale pictorului autonom, ci din unicul punct de vedere al Creatorului: ca realizare a planului divin.

Conţinutul figurativ al icoanei are ca premisă esenţa euharistică a Bisericii: „Binecuvântată este Împărăţia Tatălui şi a Fiului şi a Sfântului Duh" — iată ecfonisul prin care începe Sfânta Liturghie. Această Împărăţie nu este cea a Cezarului, ci tocmai opusul, inversul împărăţiei „stăpânitorului acestei lumi". Or, prin Liturghia sa, Biserica intră într-un timp nou, se preface într-o făptură nouă, a cărei durată nu mai este împărţită în trecut, prezent şi viitor; categoriile temporale şi spaţiale cedează locul unei alte dimensiuni. Şi, după cum spaţiul reprezentat în icoană se uneşte cu spaţiul real din faţa ei, tot astfel evenimentul înfăţişat — care s-a produs în trecut — se uneşte cu clipa de faţă. Acţiunea reprezentată în icoană şi acţiunea liturgică sunt unificate în timp („Fecioara *astăzi* Îl naşte pe Cel mai presus de fire", „*astăzi* Împăratul slavei este pironit pe cruce"). Prezentul este asociat realităţii eshatologice: „Cinei Tale celei de taină (...) *astăzi* părtaş mă primeşte". Între reprezentarea împărtăşaniei Apostolilor şi cei care se împărtăşesc în biserică nu există nici o ruptură, în timp şi spaţiu. Prin împărtăşirea cu Trupul lui Hristos înviat şi preaslăvit, cu Trupul celei de A Doua Veniri a Sa, pe care ni-l arată icoana, Biserica văzută şi Biserica nevăzută se unesc, astfel încât, printr-o multitudine de persoane vii şi defuncte, firea lor transformată prin har îşi împlineşte unitatea, după chipul unitar al Dumnezeieştii Treimi.

Conţinutul icoanei îi determină nu doar structura, ci şi tehnica sau materialele utilizate. Aşa cum notează protoiereul P. Florensky, „nici tehnica pictării icoanei, nici materialele folosite nu pot fi fortuite în raport cu cultul (...). E

greu să-ți imaginezi — chiar și într-o analiză estetică formală — că o icoană ar putea fi pictată cu orice, pe orice și prin orice procedeu“[77]. Într-adevăr, așa cum autenticitatea imaginii este legată de Euharistie, la fel se întâmplă și cu materia utilizată în cult. „Ale Tale dintru ale Tale...“ Aceste cuvinte sunt preluate din rugăciunea rostită de David asupra materialelor reunite pentru construirea Templului („de la Tine sunt toate și cele primite din mâna Ta Ți le-am dat Ție“ — I Cronici 29, 14). Biserica a păstrat acest principiu vetero-testamentar care, așa cum am văzut, se împlinește, ca sens, în Euharistie: materia răscumpărată prin Întrupare este chemată să participe la cultul divin. De aceea, materia icoanei nu trebuie să fie doar solidă și de calitate, ci și autentică. Icoana intră în ansamblul celor pe care omul le dăruiește lui Dumnezeu, ea este unul din instrumentele prin care Biserica își împlinește lucrarea de sfințire și transfigurare a lumii prin om, de vindecare a materiei bolnave de păcat, care devine o cale către Dumnezeu, un mijloc de comuniune cu El[78].

Am încercat să arătăm prin câteva exemple că sensul icoanei îi explică, pe de o parte, vitalitatea, definindu-i, pe de altă parte, structura întru totul adecvată scopului și stabilind ca atare materialul care trebuie utilizat. „Pictarea icoanelor este deopotrivă un efort artistic și un efort religios plin de rugătoare osârdie (așa se explică de ce Biserica atribuie iconarilor o formă specială de sfințenie, căci prin persoana lor, arta este canonizată ca mijloc de mântuire).“[79] Întrucât acest mijloc de mântuire presupune participarea existențială la realitatea înfățișată, se poate spune că tocmai această participare garantează superioritatea icoanei asupra artei timpurilor moderne, atât prin mijloacele sale de expresie, cât și prin sistemul său compozițional elaborat de niște pictori care ignorau, totuși, legile percepției vizuale și geometria spațiilor pluridimensionale.

Numai icoana ortodoxă mărturisește pe deplin iconomia trinitară, întrucât cunoașterea lui Dumnezeu prin Cuvântul întrupat (Care este Chip al Tatălui) nu se împlinește decât prin iconomia Celui de-al treilea Ipostas al Sfintei Treimi, în lumina tainică a Cincizecimii. Spre o asemenea mărturie — care a culminat în isihasm — se orientează ansamblul creației artistice din Biserica de după iconoclasm.

Așa cum am văzut, până nu demult, istoricii de artă considerau creația artistică a Bisericii ca fiind „legată de dogmele Bisericii“, adică supusă unui canon riguros. Acest canon este înțeles ca sumă a regulilor exterioare impuse de ierarhia bisericească — acele hotărâri sinodale, manuale etc. care aservesc

creaţia pictorului, pretinzându-i o supunere oarbă faţă de modelele existente[80]. Pe scurt, iconografiei „legate de canoane" i se opune arta liberă a picturii. Şi totuşi, dacă e să vorbim de reguli şi dispoziţii, lucrurile stau mai degrabă invers: pictura „realistă" este cea supusă unui ansamblu de reguli respectat cu stricteţe până în prezent. Regulile erau predate în şcoli, iar pictura trebuia să le urmeze (perspectivă, anatomie, tratarea clar-obscurului, compoziţie etc.). Interesant este că pictorii nu resimţeau deloc acest sistem de norme ca pe o constrângere sau o aservire; ei le utilizau în creaţia lor „liberă", prin intermediul căreia încercau să servească Biserica[81]. Or, canonul iconografic nu numai că ignoră aceste reguli, dar chiar şi noţiunile analoge. Şi totuşi de acest canon încercau (pictorii) să se elibereze. Vrăjiţi de Occident, pictorii progresişti concepeau canonul ca pe un obstacol în faţa libertăţii lor de creaţie, dacă nu ca pe un jug. Am văzut deja că, de fapt, ei căutau să se elibereze de Biserică şi de dogmele acesteia, încercând să se pună cu orice preţ în afara creaţiei soborniceşti, să se debaraseze nu atât de credinţă, cât de „influenţa" Bisericii. Biserica şi canonul ei (reamintim: nescris), concepţia ei despre libertate au început să-i apară pictorului autonom ca un fel de jug impus din exterior. Creaţia pictorului devine individuală şi deci, solitară. Şi întrucât el începe să reprezinte transcendenţa în categoriile vizibilului, conţinutul icoanei canonice devine de neînţeles; limbajul simbolic şi creaţia lui devin străine şi neinteligibile.

Astăzi, icoana opune formele tradiţionale ale artei ortodoxe inovaţiilor din curentele artei moderne (marcate de cultul lor pentru noutăţile incoerente) : ea opune creaţiei izolate a pictorului autonom, un alt principiu de creaţie artistică, punând în contrast sobornicitatea şi individualismul. În Biserică, totul se defineşte nu prin „stil", ci prin canon. „Ceea ce este canonic este eclesial, iar ceea ce este eclesial este sobornicesc", spune protoiereul P. Florensky[82]. În alţi termeni, creaţia pictorului se situează în perspectivă evanghelică. Într-adevăr, Revelaţia nu este o acţiune unilaterală a lui Dumnezeu asupra omului; ea presupune neapărat co-operarea omului, pe care îl invită nu la pasivitate, ci la un efort activ de cunoaştere şi pătrundere. De vreme ce omul este creat după chipul lui Dumnezeu, creaţia omului ca act de colaborare cu Dumnezeu nu are preţ, decât în măsura în care poartă şi împlineşte planul divin. Creaţia omului se împlineşte prin unirea voinţei lui cu voinţa divină, prin sinergia celor două acţiuni, divină şi umană. În această perspectivă, caracterul limbajului artistic al Bisericii (ca expresie a credinţei creştine) este de-

terminat printr-o normă creată de înțelepciunea sobornicească a Bisericii — de canonul iconografic, în sensul propriu al termenului.

Norma aceasta este forma stabilită pentru a exprima în chip cât mai adecvat revelația, forma care îmbracă relația creatoare dintre Dumnezeu și om. Canonul nu presupune izolarea, ci tocmai încorporarea în creația sobornicească a Bisericii. Persoana pictorului se împlinește în această sobornicitate nu prin afirmarea individualului, ci prin dăruirea de sine: suprema lui manifestare constă în depășirea trăsăturilor care îl disting în raport cu ceilalți.

Noțiunea de libertate se înscrie în aceeași perspectivă evanghelică. Biserica nu cunoaște o libertate definită ca noțiune abstractă; îndeobște, abstracția îi este străină. Nu există o libertate în sine, o libertate în general, ci doar o libertate în ordinea concretă. Pentru Biserică, ea constă în vindecarea rănilor pe care căderea le-a provocat naturii umane. Omul încetează de a se mai supune naturii (pe care o domină) devenind „stăpânul acțiunilor sale libere“[83]. În această optică, lucrarea canonică este înțeleasă de pictor nu ca expresie a concepției sale individuale despre lume și credință, ci ca transmitere a credinței și vieții Bisericii, ca diaconie[84]. El exprimă viața la care participă: aceasta vrea să spună că viața și creația sa se includ în ansamblul celorlalte domenii ale vieții bisericești călăuzite prin canon. Pentru a fi autentică, opera sa trebuie să se armonizeze cu ele și să li se integreze organic[85]. „Biserica are multe limbaje, dar fiecare dintre ele nu este limbajul Bisericii decât în măsura în care corespunde celorlalte expresii veridice ale credinței creștine.“[86] În diferitele domenii ale vieții și creației eclesiale, canonul este forma pe care Biserica o conferă drumului uman către mântuire. Prin canon, tradiția iconografică își îndeplinește funcția de limbaj artistic al Bisericii.

Ca atare, canonul iconogafic nu este o lege rigidă și nici o prescripție sau regulă exterioară; el este normă lăuntrică. Și tocmai această normă îl pune pe om în fața necesității de a participa la ceea ce persoana reprezentată poartă în ea[87]. O participare care se împlinește prin viața euharistică a Bisericii. Unitatea adevărului revelat este strâns legată aici de multitudinea experiențelor personale legate de acest adevăr. De unde, imposibilitatea de a circumscrie canonul într-o definiție. Iată de ce Sinodul celor o sută de capitole s-a mulțumit să indice iconarilor respectarea regulilor morale și a pildei oferite de pictorii din vechime. Această normă canonică asigură transmiterea fidelă a adevărului, indiferent de măsura participării personale a pictorului și chiar dacă

participarea lui este formală. În trecut, ca și astăzi, ea este urmată atât de pictorul creator, cât și de artizan. De aceea, icoana canonică mărturisește dreapta credință independent de scăderile celor care poartă adevărul, adică ale ortodocșilor înșiși. (O spunem din nou: canonul protejează icoana împotriva acestor scăderi.) Oricare ar fi nivelul spiritual și artistic al pictorului — chiar dacă e vorba de un artizan de categorie inferioară — o icoană canonică (fie ea veche sau nouă) mărturisește același adevăr. Și invers: indiferent de talentul pictorilor, arta care s-a „eliberat" de canon, nu numai că nu a atins vreodată nivelul artistic (ca să nu mai vorbim de nivelul spiritual) al icoanei, dar a încetat cu totul să mai fie o mărturisire a dreptei credințe.

Am notat deja că Sinodul VII Ecumenic nu a proclamat nimic nou: prin dogma venerării icoanei, el nu a făcut decât să precizeze credința Sinoadelor precedente. Într-adevăr, în cursul discuțiilor dogmatice (hristologice și trinitare) din trecut, regăsim mereu chestiunea esențială a raportului dintre Divinitate și umanitate — cu alte cuvinte, antropologia creștină. Pentru Ortodoxie, dogma venerării icoanelor reprezintă un adevăr imuabil al credinței și învățăturii creștine — un adevăr promulgat de un Sinod Ecumenic. În icoană trebuie deci să vedem ceea ce au văzut Părinții și Sinoadele: triumful Ortodoxiei prin mărturisirea Bisericii despre adevărul Întrupării. Dar și în iconoclasm trebuie să vedem ceea ce au văzut apărătorii icoanelor: nu doar un simplu refuz al imaginii (urmat de distrugerea ei), ci o forță care combate creștinismul, sau, după expresia Patriarhului Fotie, o „hristomahie". Dacă vechiul iconoclasm se ancorează — așa cum a arătat protoiereul G. Florovsky — într-un elenism încă nedepășit, esența acestuia nu se reduce la o chestiune particulară, adică la lupta împotriva imaginilor. „Era vorba, în chip esențial, de Ortodoxia însăși"[88], adică de Biserică. Iconoclasmul declarat, în care culminaseră ereziile perioadei hristologice, a avut un efect contrar: conștiința canonică a Bisericii a condamnat în el erezia des-trupării, instituind dogma venerării icoanelor[89]. După Triumful Ortodoxiei, această erezie care părea stinsă a continuat să se coacă în secolele următoare, manifestându-se uneori cu violență; ea și-a schimbat masca, împrumutând alte forme. Într-adevăr, iconoclasmul poate să nu fie declarat și premeditat: din pricina neînțelegerii și a indiferenței, el poate fi chiar inconștient, nedeliberat, sau chiar pios[90] (de altfel, vechiul iconoclasm declarat — ca și, mai târziu, protestantismul — nu pretindea oare că luptă pentru puritatea credinței creștine?). Așa cum am văzut, pervertirea imaginii

în Romano-catolicism a împins protestantismul către un refuz „pios" al imaginii, așadar către „imaginea vidului"[91] ca refuz al mărturiei vizuale și sensibile a Întrupării. Această „imagine a vidului" a contribuit în felul său la faptul că, în epoca noastră, Dumnezeu este uneori alungat chiar din sânul creștinismului. Astăzi, „mai ales în secțiunea «liberală» a protestantismului, numeroși sunt cei care socotesc neimportant pentru existența propovăduirii creștine dacă Hristos a fost sau nu Dumnezeu, sau dacă Învierea Lui a constituit sau nu un fapt istoric"[92]. Această poziție duce în chip natural la „teologia morții lui Dumnezeu", adică la un non-sens evident, atât pentru credincios, cât și pentru ateu.

În ce privește Ortodoxia (în raporturile ei trecute cu heterodoxia), imaginea s-a dovedit a fi capitolul cel mai vulnerabil. Neînțelegerea icoanei și indiferența față de conținutul ei au fost atât de mari în perioada sinodală, încât icoanele ortodoxe erau scoase din biserici și distruse ca fiind „barbare", pentru a fi înlocuite cu acele imitații ale artei occidentale, heterodoxe, dar considerate a fi „luminate". Așa-numitul curent „realist", chipurile „ortodoxizat" printr-o „amintire semi-conștientă a icoanei" introducea în Ortodoxie minciuna, adică „mărturia falsă" de care vorbește protoiereul P. Florensky. O asemenea mărturie falsă nu putea decât să consolideze ateismul celor necredincioși, să falsifice înțelegerea Ortodoxiei de către cei credincioși și să contribuie la deformarea conștiinței lor eclesiale. De notat că, în aceeași perioadă și din același motiv, „praxisul" spiritual care inspirase pictura icoanelor în epocile de înflorire era persecutat, taxat drept erezie și „distrus ca o infecție sau o ciumă" — potrivit expresiei Mitropolitului Filaret.

Prin urmare, orice formă de manifestare a iconoclasmului, fie el declarat, vădit, ascuns sau chiar pios — contribuie la des-truparea Întrupării, subminează iconomia Sfântului Duh în lume și distruge Biserica. În joc este întotdeauna Ortodoxia însăși, iar lupta pentru imaginea lui Dumnezeu nu a încetat niciodată; în zilele noastre, ea câștigă forță pentru că iconoclasmul nu se mai manifestă doar prin distrugerea deliberată a icoanelor, sau prin refuzul acestora, în cazul ereziilor de inspirație protestantă; el se manifestă deopotrivă în favoarea diverselor ideologii economice, sociale, filosofice sau de alt tip care tind să distrugă chipul lui Dumnezeu din om.

Situația creștinismului în lumea actuală este adesea comparată cu cea din primele sale veacuri de existență. „Într-un anume sens, nu este oare lumea

atee şi necredincioasă a timpului nostru tocmai acea lume de dinaintea creştinismului resuscitată printr-o reţea disparată de curente pseudo-religioase, sceptice, sau ateiste care luptă împotriva lui Dumnezeu?"[93] Dar, dacă în primele secole, creştinismul se găsea în faţa unei lumi păgâne, lumea cu care are de-a face astăzi este o lume decreştinată, făurită prin apostazie. În faţa acestei lumi, Ortodoxia este „chemată să mărturisească", să mărturisească Adevărul. Ea face acest lucru prin Liturghie şi prin icoană. De aici, nevoia de a căpăta din nou conştiinţa dogmatică a venerării icoanelor exprimată în conformitate cu necesităţile vieţii actuale, cu problemele şi căutările omului contemporan. A conştientiza dogma, a înţelege icoana ca expresie a credinţei, înseamnă a avea conştiinţa Ortodoxiei ca atare, adică a unităţii eclesiale pe care ne-o dăruieşte Hristos. Ca expresie a credinţei şi a vieţii de obşte a Bisericii, icoana transcende diviziunile existente în viaţa şi activitatea empirică a ortodocşilor. Or, mărturisirea vizuală a acestei unităţi este importantă nu doar în raport cu lumea necreştină, ci şi în raporturile cu heterodocşii, dat fiind că expresia exclusiv verbală a Ortodoxiei se dovedeşte a fi insuficientă ca răspuns la problemele timpului nostru. „Mai mult ca oricând, Occidentul creştin şi-a lărgit astăzi perspectivele, aşezându-se ca un soi de întrebare vie adresată lumii ortodoxe."[94] Întrebarea respectivă se referă, înainte de orice, la modalitatea de a depăşi impasul în care a intrat Occidentul creştin şi mai cu seamă Romano-catolicismul. „Biserica Romano-catolică — scrie prelatul Dr. K. Gamber — va elimina erorile prezentului şi va reuşi să cunoască o nouă renaştere, doar atunci când va şti să se ralieze puterilor fundamentale ale Bisericii Răsăritene: teologiei mistice elaborate de marii Părinţi ai Bisericii şi pietăţii ei liturgice (...). Un lucru pare neîndoios: viitorul nu se află în apropierea de protestantism, ci într-o unire interioară cu Biserica Răsăriteană, adică într-un constant contact spiritual cu teologia şi pietatea acesteia."[95] În ce ne priveşte, suntem profund convinşi că dogma venerării icoanelor şi introducerea ei în confesiunile heterodoxe vor contribui la înfrângerea viciilor structurale ale confesiunilor apusene, ca şi a divergenţelor esenţiale şi a dezacordurilor dintre acestea şi credinţa ortodoxă (doctrina graţiei create şi Filioque). Icoana presupune efectiv înţelegerea ortodoxă a persoanei şi mărturisirea ortodoxă a iconomiei Sfântului Duh — deci a eclesiologiei ortodoxe. Ea începe să pătrundă în conştiinţa omului occidental şi dacă, odinioară, arta apuseană (sub forma ei romano-catolică) contaminase Ortodoxia, acum, dimpotrivă, este rândul icoanei (ca mărturie a

dogmei ortodoxe, expresie a credinţei creştine şi cale a mântuirii) să pătrundă în Romano-catolicism şi protestantism. „Creştinul — scrie G. Wunderle — trebuie să se impregneze de realismul inerent icoanei, dacă vrea să-i înţeleagă misterul şi să vadă în ea mai mult decât o schemă neînsufleţită. În ceea ce îl priveşte pe cel căruia îi este dat să contemple, prin icoană, Divinul, ea îi apare ca o cale infailibilă spre transfigurarea în Hristos."[96] Pentru un credincios creştin, oricare i-ar fi confesiunea, icoana provoacă, la nivelul rugăciunii o reacţie directă. Graţie simplei ei evidenţe, ea nu are nevoie să fie tradusă, precum textul sacru, într-o altă limbă.

O importanţă capitală are însă renaşterea icoanei în sânul Ortodoxiei. În epoca noastră, o asemenea renaştere reprezintă o necesitate vitală. Totuşi, ca şi „descoperirea" icoanei, ea se produce pentru moment în afara oricărei legături cu gândirea teologică[97] şi cu pietatea liturgică, deci în afara contextului său natural. Dacă teologia cunoaşte o treptată eliberare de scolastică, atitudinea faţă de icoană continuă, dimpotrivă, să fie dominată de moştenirea secolelor trecute. Această moştenire de care nu reuşim să scăpăm se manifestă cu precădere în domeniul pietăţii liturgice. Nu este oare Tradiţia Bisericii asimilată, de către mulţi credincioşi, unui simplu conservatorism[98]?

Încă o dată trebuie spus: renaşterea icoanei este o necesitate vitală a timpului nostru. Oricât de preţioase ar fi lucrările care au contribuit la descoperirea icoanei, ceea ce ni se revelează prin ea nu prinde viaţă decât printr-o realizare practică. Icoana se înnoieşte o dată cu Biserica. „Biserica mereu vie şi creatoare nu ia deloc apărarea vechilor forme ca atare şi nu le opune formelor noi considerate ca atare. În ochii Bisericii, arta de astăzi, din trecut sau din viitor semnifică acelaşi lucru: realismul. Ceea ce înseamnă că Biserica — stâlp şi temelie a adevărului — nu cere decât un lucru: ADEVĂRUL."[99] Icoana poate şi trebuie să fie nouă (dacă deosebim icoanele diferitelor epoci, e pentru că odinioară ele erau noi în raport cu epocile precedente). Numai că această icoană înnoită trebuie să rămână expresia unui adevăr unic. Renaşterea contemporană a icoanei nu reprezintă nici un anacronism, nici un ataşament faţă de trecut sau faţă de folclor şi nici o tentativă de a „reda viaţă" imaginii sacre, în atelierul unui pictor; ea este o conştientizare a Bisericii şi a Ortodoxiei, o întoarcere la transmiterea autentică, prin arta experienţei patristice, a adevăratei cunoaşteri a revelaţiei creştine[100]. Ca şi în teologie, această renaştere este condiţionată de şi caracterizată prin întoarcerea la Tradiţia Părinţilor,

căci „fidelitatea față de Tradiție nu este fidelitatea față de ce este vechi, ci o legătură vie cu plenitudinea vieții eclesiale"[101], cu experiența spirituală a Părinților. O asemenea renaștere este mărturia întoarcerii către plenitudinea, către integritatea doctrinei, a vieții și creației, adică spre acea unitate astăzi indispensabilă. Expresie a imuabilității adevărului revelat, icoana (fie ea modernă sau străveche) mărturisește mântuirea „pregătită înaintea tuturor popoarelor", realizarea existențială care a permis formarea Bisericii în sânul lumii, „lumină care luminează neamurile și slavă a poporului", a noului Israel. Destinată omului, revelația este dăruită Bisericii și împlinită prin ea, care este revelația în fața lumii. Iar imaginea revelației pe care o aduce lumii este cea a Trupului preaslăvit al lui Hristos, chip al însăși Bisericii, mărturie a credinței și sfințeniei dintr-însa, mărturie a Bisericii despre ea însăși. Iată de ce, caracterul specific al icoanei ortodoxe, structura care îi este proprie, indică posibilitățile, mijloacele dar și limitele cunoașterii creștine, în scopul de a-i dezvălui omului sensul existenței sale istorice, destinul și căile care îl conduc către ținta supremă. Ea ne dezvăluie ampla viziune ce reunește trecutul și viitorul, într-un prezent continuu. Și, oricât de precare i-ar fi mijloacele, creația umană servește Bisericii ca limbaj prin care se descoperă lumii taina veacului ce va să vină.

NOTE

1
Geneza imaginii creştine

1. Trebuie spus că, în pofida opiniei curente, nu numai că Biserica Ortodoxă nu a interzis niciodată statuile, dar o asemenea interdicţie este chiar imposibilă, neavând nici un temei în doctrina acesteia.

2. Este vorba despre Tertulian (160-240 sau 250), Clement Alexandrinul (150-216), Origen (185-254 sau 255), Eusebiu de Cezareea (265-339 sau 340) şi alţii, mai puţin cunoscuţi, precum Minucius Felix (secolul II sau III), Arnobiu (255 sau 260 —327) şi Lactanţiu (240 sau 250, data morţii nu este cunoscută).

3. Dincolo de statura sa de apologet şi mărturisitor, Tertulian şi-a sfârşit viaţa printre montanişti (sectă rigoristă nord-africană — n.tr.), iar *De pudicitia* — în care protestează împotriva imaginilor — a fost scrisă după ce părăsise Biserica; Origen a fost condamnat la Sinodul V Ecumenic (pentru câteva poziţii eretice, precum preexistenţa sufletelor sau apocatastaza: teorie eshatologică potrivit căreia mântuirea îi va include pe diavoli — n.tr.); Eusebiu, semi-arian (erezie hristologică — n. tr.), era pe deasupra origenist.

4. L. Bréhier, *L'Art chrétien*, Paris, 1928, pp. 13 şi 16. În aceeaşi ordine de idei, a se vedea de pildă faimosul *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* editat de Cabrol (şi Leclerc — n.tr.), Paris, 1915; Ch. Diehl, *Manuel d'Art byzantin*, t. I, 1925, pp. 1 şi 360; Enciclopedia oficială a Bisericii romane intitulată *Ecclesia*, Paris, 1927, p. 611; L. Réau, *L'Art du Moyen Age*, în col. „L'évolution de l'humanité", Paris, 1935, pp. 2-3; V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine* (în lb. rusă), Moscova-Leningrad, 1947, t. I, p. 41 (v. *ad locum*, trad. rom. din „Biblioteca de artă" a Editurii Meridiane); A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, cap. „L'Eglise et les images" (text de curând tradus în română la Editura Meridiane). Printre cele mai recente cităm: Th. Klauser, *Die Ausserungen der alten Kirche zur Kunst*, în „Gesammelte Arbeiten zur Liturgie-Geschichte", Münster, 1974, pp. 329-337.

5. *Ibid.*, p. 334.

6. E adevărat că ştiinţa modernă este înclinată să nu accepte datările făcute de savanţii din trecut, redatând frescele din catacombe în funcţie de propriul său demers ştiinţific. Astfel, Th. Klauser consideră că trebuie să modifice data, pentru a o adapta consideraţiilor pe care le face. Este ceea ce se face în prezent. Vezi spre exemplu nr. 18

din 1977 al revistei *Les Dossiers de l'Archéologie*, unde frescele sunt datate ori din secolul II, ori din secolul IV, potrivit metodelor științifice aplicate de autori.

7. *Protrepticul*, introducere, traducere franceză și note de Cl. Mondésert, Paris, 1949, pp. 121-122.

8. *Pedagogul*, trad. fr. de Cl. Mondésert și Ch. Matray, Paris, 1970, p. 125 sau *P.G.* (Patrologia greacă editată de J.P. Migne — n. tr.) vol. 8, col. 156 c și 633 (există o traducere românească în colecția „Părinți și Scriitori Bisericești" (P.S.B.) apărută la Editura Institutului Biblic al B.O.R.).

9. N. Pokrovsky, *Monumente ale iconografiei și artei creștine* (în lb. rusă), ed. a II-a, St. Petersburg, 1900, p. 16.

10. *Al II-lea tratat în apărarea sfintelor icoane*, cap. 15, P.G. 94, 1301 c.

11. *Primul tratat*, cap. VIII, P.G. 94, 1237 d — 1240 a și *Al III-lea tratat*, cap. VIII, P.G. 94, 1328 d.

12. *Al III-lea tratat*, cap. IV, P.G. 94, 1321.

13. *Primul tratat*, cap. XV, P.G. 94, 1244.

14. *Primul tratat*, cap. XX, P.G. 94, 1252.

15. E interesant să notăm că, dacă vechii evrei nu renunțau la imaginile sculptate (cioplite) care existau în tabernacol și în templul lui Solomon, evreii din era noastră, dimpotrivă, se țin de litera Legii și refuză orice imagine cioplită (v. E. Namenyo, *L'Esprit de l'art juif*, 1957, p. 27).

16. *Al II-lea tratat*, cap. XX, P.G. 94, 1305-1308. Cf. *Al III-lea tratat*, cap. XII, *ibid.*, col. 1333.

17. Biblia ebraică, Psalmul 48,9. Toate citatele sunt făcute după versiunea Septuagintei (traducerea greacă a Vechiului Testament — n.tr.).

18. *Primul tratat*, cap. XVI, P.G. 94, 1245.

19. *Primul tratat*, cap. XXII, P.G. 94, I, 1256 ab.

20. *Al III-lea tratat*, cap. XII, P.G. 94, 1333 și 1336.

21. *Al III-lea tratat*, cap. VIII, P.G. 94, 1328.

22. Mansi (celebru editor al Actelor emise de Sinoadele Bisericii — n.tr.) XIII, 252 b.

2
Primele icoane ale lui Hristos și ale Fecioarei

1. Abgar V Ukhama, prinț de Osroene — o mică regiune între Tigru și Eufrat, avea drept capitală orașul Edessa (astăzi: Orfu sau Rogais). Notăm în treacăt că cronica orașului menționează existența unei biserici creștine considerată a fi veche la anul 201, când a și fost distrusă de o inundație. Regatul Edessei a fost primul Stat din lume care a devenit un Stat creștin (între 170 și 214, în vremea regelui Abgar IX).

2. O relatare mai detaliată ne este oferită de *Mineiul* pe luna august, care se reduce la următoarele: suferind de lepră, regele Abgar a trimis la Hristos pe arhivarul său Hannan (Anania), cu o scrisoare în care Îi cerea lui Hristos să vină la Edessa pentru a-l vindeca. Cum Hannan era pictor, Abgar i-a recomandat să facă portretul lui Hristos și să i-l aducă în cazul în care Acesta ar fi refuzat să vină. Găsindu-L pe Hristos înconjurat de o mare mulțime, Hannan s-a urcat pe o piatră pentru a putea sa-L vadă mai bine. A încercat să-I facă portretul, dar nu a reușit, din pricina „slavei negrăite a chipului Său care se schimba mereu sub puterea harului". Văzând că Hannan încearcă să-I facă portretul, Hristos a cerut apă, S-a spălat, Și-a șters fața cu o maramă, pe care au rămas fixate trăsăturile Sale. I-a dat marama lui Hannan pentru ca acesta să o poarte împreună cu scrisoarea către cel care îl trimisese. În scrisoarea Sa, Hristos refuza să meargă la Edessa, dar îi promitea lui Abgar să i-l trimită pe unul dintre ucenicii Săi, de îndată ce-și va încheia misiunea. Când a primit portretul, Abgar s-a vindecat de ce avea mai grav, dar câteva urme i-au rămas totuși pe față. După Cincizecime, Sfântul Apostol Tadeu, unul dintre cei 70, a venit la Edessa pentru a încheia vindecarea regelui, care s-a convertit. Abgar a înlăturat un idol care se găsea deasupra uneia dintre porțile cetății, punând în loc sfânta maramă. Dar strănepotul său s-a întors la păgânism și a vrut să o distrugă. Episcopul cetății a zidit-o, aprinzând în nișa din fața ei o candelă. Nu numai că imaginea a rămas intactă, dar s-a imprimat pe fața internă a țiglei sub care stătea. În amintirea acestui eveniment există astăzi două tipuri iconografice ale sfintei marame: una în care chipul Domnului este reprezentat pe o pânză, cealaltă — unde nu apare o pânză, Sfântul Chip fiind redat așa cum s-a imprimat pe țiglă, adică așa cum se afla la Hierapolis (Mabbugh) în Siria. Împăratul Nichifor Fokas (963-969) ar fi transportat-o la Constantinopol, în 965 sau 968.

3. IV, 27, P.G. 86, 2745-2748.

4. Mai târziu, chiar la Edessa — începând cu 843 — această sărbătoare coincidea cu cea din Duminica Ortodoxiei.

5. Mansi XIII, 169, 190 sq., 192. A. Grabar, *Sfântul Chip de la Catedrala din Laon*, *Seminarium kondakovianum*, Praga, 1930 (în lb. rusă).

6. Nu pomenim aici decât icoanele pe care Biserica le sărbătorește astăzi în cadru liturgic. Izvoarele istorice menționează însă mai multe icoane ale Sfântului Chip care, în secolele IV și VII au jucat un rol însemnat, mai ales în războiul bizantinilor cu perșii. Unele dintre ele au înlocuit *labarum*-ul (steagul militar bizantin — n.tr.)(v. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, pp. 30 sq). În Georgia există astăzi o icoană a Sfântului Chip, pictată în encaustică (procedeu pictural care folosește culori diluate în ceară topită și reîncălzită înainte de utilizare — n.tr.) care datează din secolul VI sau VII (v. Amiranașvili, *Istoryia grouzinskovo iskusstva* („Istoria artei gruzine"), Moscova, 1950, p. 126.

7. În secolul XV apare legenda Sfintei Veronica, înfățișată ținând o pânză pe care este imprimat Sfântul Chip. Istoria Sfintei Veronica are mai multe variante; cea mai cunoscută este cea îndeobște reprezentată pe „Drumul crucii" (stațiunea a IV-a) inventat

de franciscani: pe când Hristos era dus spre Golgota, o femeie pe nume Veronica l-a șters fața cu un ștergar pe care chipul Său a rămas imprimat (v. în acest sens articolul lui Paul Perdrizet, în *Seminarium Kondakovianum*, t. V, Praga, 1932, pp. 1-15.

8. Vezi V. Lossky, *Der Heiland Acheiropietos*, în L. Uspensky — V. Lossky, „Der Sinn der Ikonen", Berna și Olten, 1952, p. 62.

9. Preluăm aceste lecțiuni direct din Biblie, iar nu din Minei, unde au fost abreviate, iar câteva pasaje importante pentru semnificația imaginii au fost omise.

10. Ch. von Schönborn, *L'Icône du Christ. Fondements théologiques*, Fribourg, 1976, p. 75.

11. Eusebiu de Cezareea, *Istoria bisericească*, cartea VII, cap. XVIII, (tr. fr.), Paris, 1955, p. 192.

12. Calendarul Bisericii Ruse, unde iconografia Fecioarei este foarte dezvoltată, menționează 260 de icoane ale Sale care au făcut minuni și sunt sărbătorite liturgic. Cât despre numărul global al denumirilor acordate icoanelor Fecioarei, Mineiul lui Serghie (*Annus ecclesiasticus graeco-slavus*, vol. I, ed. a II-a, 1900) menționează 700.

13. Astfel, printre vechile reproduceri ale Fecioarei de tip „Umilenie", nu cunoaștem nici una care să coboare dincolo de secolul X (în biserica regală Kilise — 963-969 — v. V.N. Lazarev, *Istoryia vizantiiskoi givopissi* („Istoria picturii bizantine"), t. I, Moscova-Leningrad, 1947, p. 125). În ce privește tipul „Odighitria", acele prototipuri pe care le cunoaștem urcă până în secolul VI (Evangheliarul lui Rabula; v. N.P. Kondakov, *Ikonografiya Bogomateri* („Iconografia Maicii Domnului"), t. I, pp. 191-192.

14. N.P. Kondakov, *Iconografia Maicii Domnului* (în lb. rusă), t. II, p. 154. Binecunoscuta scriere în apărarea icoanelor, adresată împăratului Constantin Copronimul și adesea atribuită Sfântului Ioan Damaschinul vorbește și ea de o imagine a Fecioarei pictată de Sfântul Luca. Potrivit datelor științei actuale, această scriere aparține unui autor necunoscut și cuprinde predici ale Sfinților Ioan Damaschinul, Gheorghe al Ciprului și Ioan de Ierusalim (v. G. Ostrogorsky, *Seminarium Kondakovianum*, I, Praga, 1927, p. 46 și, de același autor, *Histoire de l'Etat byzantin*, Paris, 1956, p. 179).

15. Vezi N.P. Kondakov, *Iconografia Maicii Domnului* (în lb. rusă), t. II, Petrograd, 1915, pp. 176-179. Cele mai vechi mărturii scrise despre ea datează din secolele VIII și IX. Este vorba despre un pasaj atribuit Sfântului Andrei Criteanul (scris către anul 726), de o scrisoare sinodală a celor trei Patriarhi răsăriteni adresată în 839 împăratului iconoclast Teofil și de o lucrare de Gheorghe, supranumit Monahul, redactată în 886-887. Nu avem informații pozitive despre soarta acestei icoane, cu excepția faptului că ele există încă în secolul IX (V. Dobschütz, *Christusbilder*, Leipzig, 1899-1909, pp. 79-80).

3
Arta primelor veacuri

1. Dacă ne referim la catacombele romane, nu o facem pentru că în altă parte nu ar fi existat creştini sau artă creştină. Dimpotrivă: creştinismul s-a răspândit mult mai rapid în Orient decât în Occident, astfel încât atunci când Sfântul Constantin s-a urcat pe tron, peste 50 la sută din populaţia părţii răsăritene a Imperiului era deja creştină, faţă de cei 20 la sută de la Roma. Însă în catacombele romane s-au păstrat majoritatea monumentelor creştine din primele secole. În afara Romei, existau catacombele de la Napoli, în Egipt, în Palestina etc.

2. *Istoria picturii bizantine* (în lb. rusă), Moscova, 1947, t. I, cap. III, p. 38.

3. În catacombe apar, încă din secolele I şi II, o întreagă serie de teme din Vechiul şi Noul Testament. În secolul I e vorba de: Bunul Păstor, Noe în arcă, Daniel în groapa cu lei, scena banchetului. Din secolul II avem numeroase imagini din Noul Testament: Buna Vestire, Naşterea lui Hristos, Botezul şi multe altele. Pictura catacombelor tratează frecvent teme inspirate din Evanghelia după Ioan: Învierea lui Lazăr (de 53 de ori), vindecarea paraliticului (de 20 de ori) etc. Unele dintre acestea ar data din a doua jumătate a secolului II (v. *Irenikon*, nr. 2, 1961, pp. 244-246; recenzie la F.M. Braun, *Jean le Théologien et son évangile dans l'Eglise ancienne*, Paris, 1959).

4. *Oratio 6*, paragraf 29, P.G. 33, 589.

5. E foarte vizibil, atunci când această imagine se află în cupola unei biserici (de pildă în capela El Bauit, sec. V): viţa este în centru, în timp ce mlădiţele acoperă întreaga cupolă. E acelaşi principiu ca şi în decoraţia clasică a bisericilor ortodoxe, cu Hristos pe cupolă, înconjurat de Apostoli.

6. *Pedagogul*, cartea I, cap. V, P.G. 8, 634.

7. Şi acest simbol a fost preluat din păgânism. La popoarele primitive, peştele simboliza fecunditatea. La romanii de la începutul erei noastre, el începe să fie un simbol erotic.

8. Denumirea greacă a „peştelui" (*Ichthus*) conţine cinci litere care sunt iniţialele celor cinci cuvinte în legătură directă cu Hristos: *Iesous Christos Theou Uios Sotèr* — Iisus Hristos Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul. Cum vedem, aceste cuvinte exprimă credinţa în Dumnezeirea lui Iisus Hristos şi în misiunea Sa mântuitoare. Astfel, în simbolul peştelui, avem un fel de veche formulă a Crezului, condensată într-un singur cuvânt.

9. Dom H. Leclerc, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, t. II, Paris, 1907, pp. 467-468.

10. Tertulian, Clement Alexandrinul, Fericitul Augustin (+ 430), Ieronim (+ 420), Origen, Meliton de Sardes, Optat din Mileve (+ către 370), Sf. Zenon din Verona (+ către 375), Sf. Petru Hrisologul (+450), Sf. Prosper de Aquitania (+ 463) şi mulţi alţii au folosit simbolismul peştelui.

11. Vezi P. Sixte Scaglia, *Manual de arheologie creştină*, Torino, 1916, p. 226.

12. *Ibidem*, p. 248 şi tr. fr. de R.F. Réfoulé şi M. Drouzy, Paris, 1925, p. 65.

13. Potrivit obiceiului primilor creştini, credinciosul cu palma mâinii drepte, încrucişată peste cea stângă. Aşa se împărtăşeşte clerul ortodox până în ziua de astăzi.

14. Încă din secolul VI, vedem în mozaicurile de la San Vitale, din Ravenna, reprezentarea închinării magilor brodată pe haina împărătesei Teodora (tocmai în scena în care aduce daruri Bisericii, împreună cu împăratul Justinian. Astfel, cuplul imperial repetă gestul Regilor din Răsărit, aducând lui Hristos daruri în numele poporului.

15. Această postură, cu braţele ridicate, nu este specific creştină: era cunoscută în lumea antică şi în Vechiul Testament, unde Psalmii o evocă de mai multe ori.

16. Vezi de exemplu M. Ochsé, *La nouvelle querelle des images*, Paris, 1952, p. 41 sau Th. Klauser, *Die Ausserungen der alten Kirche zur Kunst*, în „Gesammelte Arbeiten zur Lirturgie-Geschichte", Münster, 1974, S.S., 339-337.

17. A. Grabar, *La peinture byzantine*, Geneva, 1953, p. 38.

4
Arta sacră a epocii constantiniene

1. A. Grabar, *Les Ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, p. 49.

2. Una dintre ele poartă chiar şapte reprezentări: Buna Vestire, Vizita Mariei la Elisabeta, Naşterea lui Hristos, Botezul, Răstignirea, Mironosiţele la mormânt şi Înălţarea.

3. Sfântul Vasile cel Mare, Sfântul Grigorie Teologul (mai ales a II-a omilie despre Fiul), Sfântul Ioan Hrisostom (a III-a omilie la Epistola către Coloseni), Sfântul Grigorie de Nyssa (omilia despre Dumnezeirea Fiului şi a Sfântului Duh, sau cea despre Sfântul Martir Teodor), Sfântul Chiril al Alexandriei (*Discurs către împăratul Teodosie*) şi alţii.

4. *Omilia 17*, P.G. 31, 489 a-c.

5. P.G. 46, 737.

6. *Epistola 32* (către Sever), P.L. 61, 339.

7. P.G. 79, 577.

8. Sfântul Vasile cel Mare, *Comentariu la Isaia*, cap. I, P.G. 30, 132 a.

9. J.Ph. Ramseyer, *La Parole et l'Image*, Neuchâtel, 1963, p. 18.

10. *Contra lui Constantin Cabalinul* (anonim), P.G. 94, 2, 325.

11. Culegere completă de Cronici ruseşti (în lb. rusă), p. 591; citat mai ales de N.N. Voronin, *Arhitectura din Nord-Estul Rusiei* (în lb. rusă), t. I, Moscova, 1961, p. 228.

12. L. Bréhier, *L'Art chrétien*, *ibid.*, p. 67.

13. V.N. Lazarev, *Istoria picturii bizantine* (în lb. rusă), Moscova, 1947, p. 51.

14. Recentele descoperiri arheologice au demonstrat că, încă de la începutul existenţei sale, Constantinopolul a fost un foarte important centru de cultură artistică (v. D. Talbot Rice, *Les mosaïques du grand palais des empereurs byzantins à Constantinople*, în „Revue des Arts", Paris, 1955, nr. 3, p. 166).

15. Originile artei creştine sunt atât de complexe încât nu putem niciodată desprinde formele sale, dintr-un singur element, în ciuda asemănărilor exterioare. De pildă, icoana este câteodată asociată cu portretul funerar egiptean, datorită asemănării lor evidente. Ca şi icoana, acest portret fixa trăsăturile caracteristice ale chipului. Însă portretul nu merge dincolo de viaţa terestră, fiind o formă de conservare ce aminteşte mumificarea egipteană. Scopul său este de a-l reprezenta pe om aşa cum a fost, ca şi cum ar continua să trăiască, păstrând pentru eternitate această imagine din viaţa terestră. Dimpotrivă, în icoană, chipul este transfigurat, iar această transfigurare ne relevă prin ea însăşi o altă lume, o plenitudine de necomparat cu viaţa „căzută". Portretul funerar egiptean încearcă să prelungească la nesfârşit viaţa terestră, în vreme ce icoana caută să o îndumnezeiască.

16. *Către Diognet*, tr.fr. H.I. Marrou, Paris, 1951, p. 63.

17. De altfel, ea recurge adesea, în acest scop, la elemente creştine. Astfel, pentru a arăta că puterea imperială este dăruită de Dumnezeu, împăratul şi împărăteasa erau înfăţişaţi ca fiind încoronaţi de Hristos.

18. Astfel, portretul împăratului, prezentant de un funcţionar al Statului, demonstra că acel funcţionar acţionează în numele şi sub cauţiunea împăratului; imaginea unui împărat călcând în picioare un duşman barbar simboliza invincibilitatea Imperiului etc.

5
Sinodul Quinisext şi învăţătura sa despre imaginea sacră

1. Vezi A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 79.

2. Rhalli şi Poli, *Sintagma Ateniană* (colecţie a canoanelor ortodoxe — n.tr.), t. II, 1852, p. 474.

3. *Ibidem*, p. 492.

4. „Nu cunoaştem nici o reprezentare de origine bizantină a unui miel spre care Înaintemergătorul şi-ar îndrepta degetul" — scrie N.Porkovsky, *Monumente ale icongrafiei şi artei creştine* (în lb. rusă), St. Petersburg, p. 29.

5. P.G. 98, 173 b.

6. Rhalli şi Potli, *Sintagma...*, *ibid.*, p. 545.

7. *Omilie pentru Schimbarea la Faţă*, 12, P.G. 96, 564 b.

8. Puterile lor erau contestate de către savanţii occidentali. Astfel, în *Histoire des Conciles* de Héléfé-Leclercq, citim: „E adevărat că *Viaţa lui Serghie* din *Liber pontificalis* povesteşte că, înşelaţi fiind de către împărat, trimişii Papei Serghie şi-au pus semnătura. Dar, prin aceşti trimişi ai Papei trebuie să vedem nişte simpli apocrisiari pontificali, rezidenţi la Constantinopol, şi nu nişte delegaţi care ar fi fost trimişi în mod special pentru a asista la Sinod" (t. III, p. 577, Paris, 1909).

9. Citat de G. Ostrogorsky, *Semninarium kondakovianum*, nr. 1, Praga, 1927, p. 43.

6
Perioada pre-iconoclastă

1. *Patriarhul Serghei și moștenirea lui spirituală* (în lb. rusă), Moscova, 1947, p. 65.
2. M. A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, Paris, 1932, t. I, p. 340.
3. *De Trinitate* („Despre Sfânta Treime"), L. VIII, cap. IV, 7, P.L. 42, 951-952.
4. Actele Sinodului VII Ecumenic (sesiunea a VI-a), Mansi XIII, 276-277 d.
5. P.G. 93, 1597-1609 și Mansi XIII, 45.
6. Citat de Sfântul Ioan Damaschinul, P.G. 94, I, 1376.
7. Cele mai bune studii contemporane despre perioada iconoclastă se datorează lui: M.G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des Byzantinischen Bildstreites*, Breslau, 1929 (v. și cap. III din a sa *Histoire de l'Empire byzantin*) și lui A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957.
8. În marea lor majoritate, monofiziții nu erau ostili icoanelor, pe care le păstrează până astăzi. Arienii nu venerau nici sfinții, nici moaștele, nici icoanele. Cei mai mulți dintre nestorieni venerau icoanele. Partizanii acestei erezii, care există încă și azi (deși în secolul XV, ca urmare a războaielor lui Tamerlan, ea a cunoscut o decădere din care nu și-a mai revenit), au renunțat la venerarea icoanelor, sub influența Islamului, dar continuă să venereze crucea. În ce privește secta pavlicienilor, este vorba de o variantă a dualismului maniheic. Pentru ei, materia trebuie disprețuită, întrucât a fost creată de un demiurg inferior și rău. Iar pentru că Hristos nu ar fi avut un trup material real, El nu poate fi reprezentat în nici un chip. În secolul X, împăratul Ioan Tzimiskes i-a deportat la marginile europene ale Imperiului. Doctrina lor dualistă și iconoclasmul lor fanatic s-au răspândit astfel în Europa răsăriteană, provocând acel vast curent numit, în funcție de țări, al bogomililor, patarinilor, catharilor sau albigenzilor.
9. Sesiunea a V-a, Mansi XIII, 157 d.
10. *Cartea IX*, Epist. CV, P.L. 77, 1027 c — 1028 a.
11. *Cartea XI*, Epist. XII, P.L. 77, 1128 a — 1130 b.

7
Scurtă istorie a perioadei iconoclaste

1. Vezi M. Suzumov, *Istoriografia iconoclasmului*, în „Vizantiisky Vremennik" XXII, 1963, pp. 199-226 (în lb. rusă).
2. G. Ostrogorsky, *Uber die vermeintliche Reformtätigkeit des Isaurer*, în „Byzantinische Zeitschrift", 30, 1929-1939, pp. 394-395. După anumiți istorici, Leon al III-lea ar fi decis să suprime cultul icoanelor pentru a ridica unul dintre principalele obstacole dintre creștini, evrei și musulmani și a facilita astfel supunerea tuturor față de Imperiu; se mai afir-

mă şi că el ar fi dorit să elibereze poporul de sub influenţa Bisericii care se folosea de icoane ca de un instrument. Alţii mai susţin că scopul împăraţilor iconoclaşti ar fi fost de a retrage clerului monopolul educaţiei (M.A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, Paris, 1932, t. I, pp. 334-335) sau că numărul prea ridicat al mănăstirilor ar fi adus prejudicii Statului. Mulţimea celor care intrau în mănăstiri ar fi diminuat numărul lucrătorilor agricoli, al soldaţilor din armată, şi pe cel al funcţionarilor din serviciile publice (Ch. Diehl, *Histoire de l'Empire byzantin*, Paris, 1934, p. 71). E suficient să amintim că numărul călugărilor care existau pe atunci în Imperiul bizantin a fost evalaut la circa 100.000. Cu titlu comparativ, notăm că, la începutul secolului nostru, în Rusia existau doar 40.000 de călugări şi călugăriţe la o populaţie cu mult mai numeroasă (A. Vasiliev, *ibid.*, p. 340).

3. Ceea ce este caracteristic în acest sens este prezentarea iconoclasmului ca fiind prin excelenţă o formă de luptă împotriva monahismului. Oricât de ciudat ar părea, asemenea afirmaţii se întâlnesc până în zilele noastre. Astfel, „unul dintre cele mai importante mijloace în lupta guvernului imperial pentru puterea absolută era iconoclasmul, îndreptat împotriva mănăstirilor" (G. Dombrovsky, *Frescele din Crimeea medievală* în lb. rusă, Kiev, 1966, p. 14). Totuşi, nu cunoaştem din documente decât câteva atacuri personale împotriva călugărilor apărători ai icoanelor (existau de asemenea călugări şi mănăstiri iconoclaste — v. F. Dvornik, *Le schisme de Photius*, Paris, 1950, p. 113, nota 72). Dacă adevărata problemă ar fi fost monahismul (iar icoanele doar un pretext) toată greutatea polemicii ar fi constat în apărarea monahismului. Totuşi, nu găsim nimic de acest fel în scrierile perioadei iconoclaste; nu numai documentele istorice, ci şi scrierile propriu-zis teologice nu conţin nimic, pro sau contra monahismului ca atare: nu întâlnim în ele nimic comparabil cu ceea ce există în privinţa icoanelor şi a venerării lor.

4. G. Florovsky, *Părinţii bizantini între secolele V şi VIII* (în lb. rusă), Paris, 1933 şi *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, „Church History", vol. XIX, nr. 2, 1950, p. 5. Astfel, monoteismul însuşi era „o chestiune politică", iar „cezaro-papismul împăraţilor bizantini constituia de asemenea un fel de doctrină teologică" (*ibid.*) (cezaro-papismul era o doctrină politică potrivit căreia suveranul temporal îşi poate asuma şi competenţa chestiunilor spirituale — n.tr.).

5. *Les débuts de la querelle des images*, în „Mélanges Ch. Diehl", vol. I, Paris, 1930, pp. 235-255 şi *Histoire de l'Etat byzantin*, pp. 191-192.

6. Mansi XII, 975.

7. Cap. XII, P.G. 94, I, 1297.

8. Héléfé, *Histoire des Conciles*, Paris, 1910, t. III, partea a doua, p. 677.

9. La începutul domniei sale a existat un scurt interval de 16 luni în care cultul icoanei a fost restaurat de către uzurpatorul Artavazd.

10. Patriarhul Anastasie murise în 753, iar succesorul său, Constantin, a fost numit de către împărat şi prezentat Sinodului doar la ultima sesiune. Vezi G. Ostrogorsky, *Histoire..., ibid.*, pp. 201-201.

11. A vedea în componența Sinodului, pe de o parte o minoritate activă (iconoclaștii), iar pe de altă parte o majoritate pasivă (ortodocșii) — așa cum face A. Schmemann (*Drumul istoric al Ortodoxiei* în lb. rusă, New York, 1954, p. 250) — nu corespunde situației istorice. În fapt, cinstitorii icoanelor nu erau reprezentați la Sinod (cf. G. Ostrogorsky, *Histoire...*, *ibid.*, p. 200).

12. Vezi M.A. Vasiliev, *ibid.*, t. I, p. 345.

13. Mansi XIII, 356 c-d.

14. Andreev, *Gherman și Nichifor, Patriarhi ai Constantinopolului* (în lb. rusă), Serghiev Possad, 1907, p. 70.

15. Atunci a fost decorată Santa Maria Antiqua. În cursul celei de-a doua perioade iconoclaste a fost reconstruită Catedrala San Marco, iar bisericile Santa Maria in Dominica, Sfânta Praxida și Sfânta Cecilia au fost construite și ornate.

16. G. Ostrogorsky, *Histoire...*, *ibid.*, p. 231.

17. Doctrina promulgată de acest al doilea Sinod iconoclast ne este cunoscută dintr-o scrisoare a împăratului Mihail către Ludovic cel Pios (Mansi XIV, 417-422) și din *Refutațiile* Sfântului Teodor Studitul, dar mai ales din răspunsul dat acesteia, cu ample citate, de către Sfântul Patriarh Nichifor.

18. G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des Byzantinischen Biderstreites*, *ibid.*, p. 51 și *Histoire...*, *ibid.*, p. 232.

19. Astfel, marele apărător al icoanelor, Sfântul Teodor Studitul a fost târât dintr-o închisoare în alta și bătut atât de rău încât carnea sa rănită putrezea de vie, iar fidelul său ucenic, Sfântul Nicolae Studitul era obligat să chiureteze această carne putredă cu un cuțit.

20. În această epocă a pătimit Sfântul călugăr iconar Lazăr. După ce a fost bătut cu cruzime iar mâinile i-au fost arse, el s-a târât de la locul supliciului până la biserica Sfântul Ioan Botezătorul, unde a început să picteze o icoană. Savanții Teodor și Teofan care, la cererea Patriarhului de Ierusalim, și-au ridicat vocea împotriva iconoclasmului, au fost de mai multe ori bătuți îngrozitor. Pe fețele lor a fost gravată cu fierul roșu o inscripție umilitoare. De aceea Biserica îi cinstește sub numele de Sfinții Teodor și Teofan Însemnații.

21. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, *ibid.*, pp. 169-170 și 171.

22. Ch. Diehl, *Manuel d'Art Byzantin*, t. I, Paris, 1925, pp. 365-366.

23. În Occident, iconoclasmul a avut și alte consecințe: atunci când Lombarzii au amenințat Roma, decât să ceară ajutor unui împărat iconoclast, Papa i s-a adresat lui Pepin cel Scurt care, după ce a salvat Roma de barbari, a creat, în 756, Statul pontifical, făcând din Papă un suveran temporal.

8
Doctrina iconoclastă şi răspunsul ortodox

1. Pentru a nu cita decât una dintre lucrările cele mai recente, Ch. von Schönborn, *L'Icône du Christ. Fondements théologiques*, Fribourg, 1976.

2. G. Ostrogorsky, *Operele apologeților ortodocși* (în lb. rusă), *Seminarium Kondakovianum*, I, Praga, 1927, p. 36.

3. *Ibid.*, p. 44, nota.

4. P.G. 98, 164-193, 156-161, 161-164.

5. P.G. 98, 80 a.

6. G. Ostrogorsky, *Fundamentele disputei asupra sfintelor icoane* (în lb. rusă), „Semin. Kodakovianum", II, Praga, 1928.

7. Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 264.

8. G. Ostrogorsky, *ibid.*, p. 48.

9. *Al III-lea tratat în apărarea sfintelor icoane*, cap. XVI, P.G. 94, I, 1337 *passim*.

10. P.G. 100, 225 ş.u.

11. P.G. 100, 277 a.

12. P.G. 99, 341 b.

13. P.G. 100, 277 b.

14. G. Ostrogorsky, *ibid.*, pp. 50-51.

15. Rezumat al horos-ului iconoclast, v. Héléfé, *Histoire des Conciles*, Paris, 1910, pp. 697-703.

16. G. Ostrogorsky, *ibid.*, p. 50, nota 1.

17. *A III-a Refutație*, cap. XXXIV, P.G. 99, 405 b.

18. *Despre credința ortodoxă*, cap. V, „Despre numărul naturilor", P.G. 94, 1004 a.

19. Cuvântul „persoană" (*hypostasis*) are, în Ortodoxie, cu totul alt sens decât în limbajul curent, unde este sinonim cu „individ". Celor care doresc să-şi facă o idee despre învățătura ortodoxă despre natură, persoană şi har, recomandăm cărțile lui V. Lossky, *Théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, 1944 (recent tradusă în română la Editura Anastasia — n.tr.); *A l'image et à la ressemblancede Dieu*, Aubier-Montaigne, Paris, 1967.

20. Mansi XIII, 324.

21. Sfântul Ioan Damaschinul, *Anexe la Primul tratat în apărarea sfintelor icoane*, P.G. 94, I, 1256 a.

22. *A III-a Refutație*, cap. III, 7, P.G. 99, 424.

23. *Primul tratat în apărarea...*, cap. XIX, P.G. 94, I, 1249.

24. *Ibid.*, cap. XVI, P.G. 94, 1245.

25. G. Florovsky, *Părinții bizantini între secolele V și VIII*, Paris, 1933; *Apărarea icoanelor* (în lb. rusă).

26. Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 268 ş.u.

27. *Ibid.*, 269 d.
28. *Refutația I*, cap. X, P.G. 99, 340.
29. *Al doilea tratat în apărarea...*, cap. XIV, P.G. 94, I, 1300.
30. Atât acuza iconoclastă, cât și replica ortodoxă dovedesc faptul că, în epoca Sinodului VII Ecumenic, ritul sfințirii icoanelor nu exista. Faptul prezintă pentru noi un mare interes, deoarece replica ortodoxă este semnificativă în contextul practicii noastre de a sfinți icoanele. Trebuie să spunem că, din nefericire, ritul sfințirii nu este întotdeauna înțeles cum trebuie de către credincioșii ortodocși. Adesea, ei aduc la Biserică o oarecare pictură cu subiect religios (care nu poate fi în nici un caz socotită icoană) în ideea că dacă preotul o va sfinți, va face din ea o icoană. Ritul sfințirii nu este o formulă magică în stare să transforme un obiect în alt obiect: o imagine care nu este o icoană nu devine icoană prin sfințire.
31. Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 268 b-c.
32. *Refutația I*, cap. X, P.G. 99, 340 d.
33. Mansi XIII, 169.
34. Problema iconoclasmului profesat de Sfântul Epifanie a fost întotdeauna controversată. Astfel, Sfântul Nichifor, Patriarhul Constantinopolului, a studiat scrierile în cauză, într-o lucrare numită *Contra Epifanidelor*, dar și în refutațiile sale împotriva Sinodului iconoclast (cf. *Adv. Ephiphanidem*, Ed. J.B. Pitra, „Spcilegium Solesmense", IV, pp. 292 sq). El ajunge la concluzia că (scrierile) au fost falsificate de iconoclaști. Sfântul Ioan Damaschinul este mai puțin categoric: după el, lucrarea atribuită Sfântului Epifanie ar fi putut fi scrisă de un autor omonim, mai ales că „mulți oameni au luat obiceiul" (acestui nume). Pe de altă parte, poate că nu este vorba de iconoclasm, ci de o măsură împotriva unor abuzuri (*Primul tratat în apărarea...*, cap. XXV, P.G. 94, I, 1257 b-c.). Cât despre știința modernă, ea nu este unanimă în această chestiune. K. Holl, *Die Schriften des Epiphanios gegen Bildeverehrung*, 1928, afirmă iconoclasmul lui Epifanie; G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, în tot capitolul III, dezvoltă părerea contrară. G. Florovsky, *Părinții răsăriteni din veacul IV* (în lb. rusă), consideră ca fiind aproape sigur că este vorba de niște interpolări iconoclaste, inclusiv în ce privește povestirea atribuită lui Epifanie însuși, ulterior inserată în scrierile sale. Totuși, Florovsky apreciază că scrierile lui Epifanie conțin o implicită poziție iconoclastă explicabilă în contextul secolului IV. Pentru Epifanie, „tranziția de la simbolism la realism, în iconografie, putea să fie lesne tulburătoare"(p. 203). J. Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine*, Paris, 1969, p. 240 crede că autenticitatea fragmentelor incriminate este îndoielnică. Dimpotrivă Th. Klauser, *Die Ausserungen der alten Kirche zur Kunst* (în „Gesammelte Arbeiten zur Liturgie-Geschichte", Münster, 1974, pp. 329-337) afirmă cu certitudine autenticitatea lor. De partea sa, Ch. von Schönborn vede aceeași legătură între hristologie și iconoclasm la Eusebiu și Epifanie, „chiar dacă mai puțin sistematic justificată, în cazul ultimului" (*L'Icône du Christ*, p. 77).

35. Sesiunea a VI-a a Sinodului VII, Mansi XIII, 300 a-b.

36. Trebuie notat că, printre scriitorii apuseni, numai Papa Grigore II recurge la dogma Întrupării pentru a apăra imaginea. Roman de origine, el a trăit sub o puternică influență răsăriteană.

37. Vezi G. Ostrogorsky, *Rom und Byzanz im Kampfe um die Bilderverehrung* (în *Seminarium Kondakovianum*, VI, Praga, 1933, pp. 73-87).

38. Mansi XIII, 377-380.

39. Citat după G. Florovsky, *Căile teologiei ruse* (în lb. rusă), Paris, 1937, p. 178.

40. A se vedea articolul lui V. Lossky din *Der Sinn der Ikonen*, Berna, 1952.

41. *Despre credința ortodoxă*, cartea IV, cap. XVI, P.G. 94, 1173 și 1176. Putem adăuga acestei referiri a Sfântului Ioan Damaschinul la Sfântul Pavel faptul că, dacă creștinismul se limita la Sfânta Scriptură, ar trebui să ajungem la concluzia, desigur absurdă, că majoritatea Apostolilor nu au dus la îndeplinire suprema poruncă a Domnului, de a propovădui legea cea nouă întregii făpturi. Într-adevăr, pe lângă cei 12 Apostoli, Hristos a mai avut alți 66 de ucenici. Or, ce ne-a rămas ca document scris? Patru Evanghelii, câteva Epistole și Faptele Apostolilor. Însă ceea ce nu a fost fixat în scris continuă să trăiască în Tradițiile bisericești, mai ales prin Liturghie și iconografie.

42. Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 252.

43. *Ibid.*, 269 a.

44. *Ibid.*, 300 c.

45. Trebuie să ținem cont că imaginea are anumite posibilități care lipsesc cuvântului: întâi, ea este o formă de expresie mai directă; pe de altă parte, generalizarea prin imagine este mai vastă și mai laconică decât cea prin cuvânt. Ca atare, imaginea arată în chip direct și concis ceea ce exprimă ansamblul unei liturghii festive.

46. *Al II-lea mesaj*, Mansi XII, 978 b.

47. „Icoanele nu sunt în nici un caz o parte integrantă și cu atât mai mult nu sunt o parte esențială a cultului ortodox" (H.G. Beck, *Von des Fragwürdigkeit des Ikone*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, Jahrgang, 1975, Caietul 7, München, 1975, p. 33).

48. „Deosebirea nu va fi niciodată bine înțeleasă în Occident", remarcă J. Meyendorff (*Le Christ dans la théologie byzantine*, Paris, 1969, p. 251); la care adaugă că „Toma din Aquino însuși admite o «adorație relativă» (*latria*) a imaginilor, ceea ce va avea drept urmare faptul că Sinodul ortodox de la Sfânta Sofia, în 1450, și mai târziu, reformatorii au acuzat Biserica latină de idolatrie" (Mansi XXXII, 103).

49. Héléfé, *Histoire des Conciles*, t. III, partea a II-a, p. 1073.

50. Cartea a II-a, cap. XXVI, Héléfé, *ibid.*, p. 1073.

51. P. Evdokimov, *L'art sacré*, nr. 9-10, Paris, 1953, p. 20.

52. Héléfé, *op. cit.*, p. 1068.

53. L. Bréhier, *L'art chrétien*, *ibid.*, p. 196.

54. Vezi Bolotov, *Istoria Bisericii în perioada Sinoadelor Ecumenice* (în lb. rusă), III, „Istoria gândirii teologice", Petrograd, 1918, p. 586.
55. Citat de Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, t. I, Paris, 1926, p. 364.
56. *Primul tratat în apărarea...*, cap. III, P.G. 94, I, 1233.
57. H.G. Beck nu vede în ea decât „o chestiune de practică creştină" (*Von der Fragwürdigkeit der Ikone, ibid.*, p. 44).
58. G. Florovsky, *Părinţii bizantini..., ibid.*, p. 247 (în lb. rusă).
59. Citat de G. Ostrogorsky, *Lucrările apologeţilor ortodocşi* (în lb. rusă), *Seminarium Kondakovianum*, I, Praga, 1927, p. 46.

60. G. Florovsky, *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, în „Church History", vol. XIX, nr. 2, 1950, p. 5. Vezi de asemenea G. Ladner, *Der Bildestreit und die Kunstlehren der Byzantinischen und abendländischen Theologie*, în „Zeitschrift für Kirchengeschichte", B 50, 1931; *Origin and Significance or the Byzantine Iconoclastic Controversy*, în „Medieval Studies", II, 1940; Pr. Lukas Koch, *Zur Theologie der Christus-Ikone*, în „Benediktinische Monatschrift", Beuron, XIX (1937), 11/12; XX (1938), 1/2, 5/6, 7/8.

61. Christoph von Schönborn, O.P., *L'Icône du Christ, ibid.*, p. 134. Aici trebuie să vedem sensul autentic şi profund al atât de mult şi des comentatei afirmaţii citate de Părinţii Sinodului VII Ecumenic, potrivit căreia arta sacră depinde de Sfinţii Părinţi, numai latura artistică aparţinând artiştilor (Mansi XIII, 252 c).

62. Vezi G. Ostrogorsky, *Lucrările apologeţilor ortodocşi, ibid.*, în lb. rusă, p. 36.

63. „E caracteristic — remarcă acest autor — faptul că iconoclasmul bizantin nu era răspândit în masa poporului, ci mai ales în mediile cultivate şi la curtea imperială unde cultura elenistică era cu precădere înfloritoare." (*Origen, Eusebius...*, p. 9).

64. G. Florovsky, *Origen, Eusebius..., ibid.*, p. 22.

65. *L'Icône du Christ, ibid.*, p. 84, în notă.

9
Sensul şi conţinutul icoanei

1. *Epistola către monahul Nicolae, Filocalia* rusă, t. I, p. 420.
2. *Refutaţia a III-a*, cap. II, P.G. 99, 417 c.
3. Mansi XII, 963 e.
4. V. *infra*, de exemplu Sf. Atanasie cel Mare, *Despre Întrupare*, P.G. 25, 120 cd.
5. Citatele biblice după versiunea Septuagintei.
6. Vezi despre acest subiect: V. Lossky, *Théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, cap. VI, „Chip şi asemănare", Paris, 1944.
7. Diadoh de Foticeea, *Opere duhovniceşti*, cap. LXXXIX, Paris, 1955, p. 149.
8. Cateheză atribuită Sfântului Simeon Noul Teolog, ed. rusă, Rugăciunea I, par. 3, Moscova, 1892, p. 23.

9. Sesiunea a V-a, Mansi XIII, 216 a.

10. Acest cuvânt creat în epoca Sfinţilor Chiril şi Metodiu — pentru a traduce termenul grec *hosios* — indică dobândirea de către om a asemănării cu Dumnezeu. În alte limbi nu există nici o expresie echivalentă. Pe de altă parte, termenul şi noţiunea contrare — „neasemănarea", „nesimilitudinea" — pot fi găsite în epoci foarte vechi. În dialogul său *Politica*, Platon foloseşte acest termen într-un sens filosofic (*anomoiotètos panton ou topon*) pentru a exprima necorespondenţa dintre lume şi idee. Sf. Atanasie cel Mare îl foloseşte deja într-un sens creştin: „Cel care a creat lumea, văzând că aceasta piere în furtună fiind gata de a fi înghiţită în locul neasemănării, struneşte cârma sufletului şi-i vine în ajutor îndreptându-i toate rătăcirile". În *Confesiunile* sale (7, 10, P.L. 32, 742), Fericitul Augustin scrie: „M-am văzut departe de Tine, în ţinutul neasemănării (*et inveni me longe esse a Te in regione dissimilitudinis*).

11. Mitropolitul Filaret, Omilia 12, în *Opere complete*, Moscova, 1873, p.99 (în lb. rusă).

12. Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 321 cd.

13. P.G. 150, 1232 c.

14. Irina Gorainoff, *Séraphim de Sarov*, Bellefontaine, 1973, pp. 208-214.

15. Cateheza 83, VI, *Tratate teologice şi morale*, II, Introducere, text critic şi note de J. Darrouzès A.A., Paris, 1967, pp. 128-129.

16. Sf. Dionisie pseudo-Areopagitul, *Despre Numele divine*, cap. IV, 7, P.G. 3, 701 c, trad. franceză de M. de Gandillac, Paris, 1943, p. 100.

17. P.G. 98, 157 bc.

18. Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 344.

19. *Şapte capitole contra iconoclaştilor*, cap. 1, P.G. 99, 488.

20. *Prima epistolă către Clidenius, contra lui Apolinarie*, P.G. 37, 184 ab.

21. Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 244 b.

22. Stihirile 2 şi 3, glasul 4.

23. Cel mai vechi text al acestui Synodikon care ne-a parvenit este o copie din secolul XIV a unui text din secolul XI. Acest text zis „de la Madrid" a fost publicat în rusă, de Th. Uspensky (în 1891), p. 89. Cele 7 paragrafe ale acestui text sintetizează toată învăţătura dogmatică despre icoană şi cuprind, la sfârşitul fiecăruia, câte o proclamaţie de veşnică pomenire a mărturisitorilor Ortodoxiei. În contrapunct, cinci alte paragrafe relevă erorile confesionale şi aruncă anatema asupra celor care au denaturat adevărata doctrină. În Biserica rusă a secolului XVII, Synodikon-ul a fost într-atât modificat, încât conţinutul său dogmatic referitor la icoană a fost totalmente modificat ca sens. Expresia învăţăturii ortodoxe a fost înlocuită printr-o serie de afirmaţii de ordin general, cum ar fi adeziunea la Sinodul VII Ecumenic etc. Acest text conţine un singur paragraf despre icoană, fără mare interes, întrucât se limitează la a respinge acuzaţia de idolatrie. Paragraful cu pricina seamănă mult cu parafraza unei reguli de la Conciliul tridentin (convocat la Trente, în Italia — 1563: este vorba despre cel mai „baroc" Conciliu din tradiţia catolică, în cadrul căruia s-a stabilit strategia Contra-reformei — n.tr.).

24. Auzim câteodată unii heterodocşi şi chiar pe unii ortodocşi spunând că, dacă imaginea occidentală (a Bisericii romane) tinde către nestorianism, icoana ortodoxă ar fi, dimpotrivă, tentată de monofizism. Ceea ce am spus despre semnificaţia icoanei ne permite să măsurăm întreaga absurditate a acestei acuzaţii. Dacă se poate spune că imaginea Bisericii romane este realmente nestoriană pentru că reduce sacrul la simpla lui dimensiune umană, adică la realitatea terestră, icoana ortodoxă nu are nimic de-a face cu monofizismul, căci ea nu reprezintă nici Dumnezeirea, nici omul absorbit de ea. Ea reprezintă omul în deplinătatea naturii sale terestre, curăţită de păcate şi unită cu viaţa divină. Potrivit acestei logici, am putea foarte bine să acuzăm până şi Sfânta Scriptură sau Liturghia ortodoxă de monofizism, pentru că exprimă, asemenea icoanei, o realitate dublă: cea a făpturii şi cea a harului dumnezeiesc.

25. Mansi XIII, 404 d.

26. *Refutaţia a III-a*, 5, P.G. 99, 421.

27. Vorbind despre baza portretistică a icoanei, N.P.Kondakov citează un caz caracteristic privind utilizarea unui portret ca temei documentar pentru pictarea unei icoane. În 1558, cu prilejul descoperirii moaştelor Sfântului Nichita, Arhiepiscop de Novgorod (care erau intacte), un portret postum al sfântului a fost trimis autorităţilor bisericeşti, împreună cu următoarea scrisoare: „Prin harul sfântului, stăpâne, ţi-am trimis pe hârtie un chip al Sfântului Episcop Nichita, (...) pentru ca urmând acestui model, să porunceşti, stăpâne, pictarea unei icoane a sfântului". Urmează apoi unele precizări despre aspectul exterior al Sfântului Nichita, despre veşmintele sale etc. — pentru a completa portretul desenat pe hârtie (*Icoana rusă*, 3, partea I, pp. 18-19, în lb. rusă).

28. Atunci când tradiţia vie a început să se piardă sau, mai exact, atunci când a apărut o îndepărtare de ea, spre sfârşitul secolului XVI, documentaţia de care se foloseau iconarii a fost sistematizată: atunci au apărut manualele numite *podlinniks* — cu sau fără ilustraţii. Ele fixează iconografia specifică sfinţilor şi sărbătorilor, indicând culorile de bază. Când nu sunt ilustrate, acestea conţin scurte descrieri ale sfinţilor, menţionând de asemenea culorile. Aceste *podlinniks* reprezintă o documentaţie indispensabilă pentru iconari. Dar ele nu sunt nimic mai mult şi nu le putem în nici un caz atribui o valoare egală cu cea a canonului iconografic sau a Sfintei Tradiţii — aşa cum procedează anumiţi autori occidentali.

29. Sf. Simeon Noul Teolog, *Tratate teologice şi morale*, introd., text critic şi note de J. Darrouzès A.A., Paris, 1967, t. II, pp. 86-87.

30. V. Lossky, *Théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, ibid., p. 242.

31. Sfântul Simeon, *ibid.*, pp. 94-95.

32. *Ibid.*, pp. 96-99.

33. *Dialog împotriva ereziilor*, cap. XXIII, P.G. 155, 113 d.

34. *Primul tratat în apărarea sfintelor icoane*, 19, P.G. 94, I, 1249 cd.

35. Sărbătoarea Sfintei Mahrame a Domnului (16 august), slava şi cântarea a VII-a din canon.

36. Filaret, Mitropolitul Moscovei, *Predici*, t. III, Predica 57 la Buna Vestire, Moscova, 1874 (în lb. rusă).
37. Predica la Schimbarea la Față, P.G. 94, III, 545-546; v. B. Krivocheine, *L'enseignement ascétique et théologique de Saint Grégoire Palamas*, *Semin. Kondakovianum*, VIII, Praga, 1936, p. 135.
38. I. Gorainoff, *Séraphim de Sarov*, *ibid.*, p. 209.
39. Nu putem spune de ce ordin era această lumină a păgânilor. Pe de o parte, Biserica recunoaște o revelație parțială în afara ei, așa că putem conchide că misterul luminii necreate ar fi putut fi dezvăluit, într-o anumită măsură, păgânilor. În orice caz, ei știau că Divinitatea este legată de lumină. Pe de altă parte, scrierile Sfinților Părinți ne arată că fenomenul luminii poate la fel de bine să aibă o origine demonică, întrucât demonul însuși poate împrumuta uneori trăsăturile unui înger de lumină.
40. E cu totul altceva atunci când vedem pe anumite imagini un fel de nimb pătrat. Altădată aceasta indica faptul că persoana respectivă a fost reprezentată în timpul vieții.
41. Episcop Ignatie Brianhaninov, *Eseu ascetic*, t. I, în lb. rusă.
42. „Povestire de mare folos despre Avva Filimon", 3, *Filocalia*, t. III, Moscova, 1888, p. 397 (în lb. rusă).
43. *Ierarhia bisericească*, cap. II, III, tr. fr. de M. de Gandillac, Paris, 1943, p. 261.
44. *Filocalia*, t. I, Moscova, 1877, p. 192 (în lb. rusă).
45. Citat după G. Florovsky, *Părinții între secolele IV și V*, Westmead, 1972, p. 171 (în lb. rusă).
46. *Filocalia*, t. I, p. 21 (în lb. rusă).
47. Cateheză atribuită Sfântului Simeon Noul Teolog, ed. rusă, Rugăciunea 15, Moscova, 1892, p. 143.
48. Cuvântarea XI către Sfântul Grigorie de Nyssa, P.G. 35, 840 a.
49. *Filocalia*, t. I, p. 122 (în lb. rusă).
50. Avva Isaia, Cateheza 15, *Filocalia*, t. I, *ibid.*, p. 33 (în lb. rusă).
51. *Filocalia*, t. I, *ibid.*, p. 230 (în lb. rusă).
52. *Învățături și povețe de folos pentru suflet*, ed. a VII-a, Optina Pustyn, 1895, p. 186, (în lb. rusă).
53. *Capete active și contemplative*, cap. LXVI, *Filocalia*, t. III, *ibid.*, p. 263 (în lb. rusă).
54. *Filocalia*, t. V, Moscova, 1889, pp. 300-301, „Către monahia Xenia, despre virtuți și patimi", p. 38 (în lb. rusă).
55. De aceea, problema reprezentării corpului uman nu s-a pus niciodată în Ortodoxie, așa cum s-a pus în Romano-catolicism, după decizia Conciliului de la Trente (sesiunea XXV): „Sfântul Conciliu vrea ca orice impuritate să fie evitată, pentru ca imaginile să nu capete trăsături provocatoare...". Această „impuritate" ce trebuia evitată era corpul uman. Prima măsură luată de autoritățile eclesiastice romane a fost interzicerea reprezentării nudurilor în arta religioasă. Astfel a început o adevărată prigoană a nudită-

ții. La ordinul Papei Paul VI, personajele „Judecății de Apoi" de Michelangelo au fost îmbrăcate. Renunțând la jumătățile de măsură, Papa Clement VIII a vrut chiar să șteargă toată fresca, oprindu-se doar în urma unei petiții a Academiei Sf. Luca. Charles Boromée, care încarnează tot spiritul Conciliului de la Trente, a dispus pretutindeni ștergerea nudurilor; tablourile și statuile care păreau cât de cât impudice au fost distruse (v. E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, p. 2). Pictorii înșiși își ardeau propriile lucrări. În Biserica Ortodoxă, caracterul însuși al artei sale exclude orice situație de acest tip.

56. Aceasta este cu precădere subliniată în anumite icoane care relevă sensul cosmic al imaginii sacre, cum ar fi „Toată suflarea să laude pe Domnul..." sau „Bucură-te cea plină de har, împreună cu toată făptura..." și altele.

57. E. Trubețkoi, *Sensul vieții*, Berlin, 1922, pp. 71-72 (în lb. rusă).

58. De exemplu cele ale Sfântului Isaac Sirul, ale Sfintei Maria Egipteanca, ale Sfinților Sava cel Sfințit, Gheorghe de Radonej, Serafim de Sarov, Pavel de Obnorsk și ale multor altora .

59. Caracterul alogic al arhitecturii s-a menținut până la decadență (sfârșitul sec. XVI și începutul sec. XVII), când înțelegerea limbajului iconografic a început să se piardă. Începând din acel moment, arhitectura a devenit logică și proporționată. Și, ceea ce este curios e că tocmai în acel moment întâlnim o puzderie considerabilă de forme arhitectonice.

60. Arhimandritul Spiridon, *Mes missions en Sibérie*, tr. fr. de P. Pascal, Ed. Cerf, Paris, 1950, pp. 39-40.

61. Ea e departe de a fi doar conservatoare și de a juca un rol strict pasiv, așa cum cred anumiți observatori exteriori.

62. Sfântul Ioan Damaschinul, *Primul tratat în apărarea...*, cap. XIX, P.G. 94 i, 1249 cd.

10
Perioada post-iconoclastă

1. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 13.

2. O excelentă descriere generală a acestei perioade se găsește în articolul abatelui F. Dvornik, *The Patriarch Photius and the Iconoclasm*, „Dumbarton Oaks Papers", Cambridge, Mass., nr. 7, pp. 67-98.

3. Primul între 847 și 858 apoi între 867 și 877; al doilea între 858 și 867, apoi între 877 și 886.

4. În Occident, persoana și opera Sfântului Fotie au făcut multă vreme obiectul unei prezentări extrem de negative. Abia în epoca noastră a fost restabilit adevărul, grație lucrărilor abatelui F. Dvornik. Vezi mai ales lucrarea sa *Le schisme de Photius, histoire et légende*, Paris, 1950.

5. A.A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, Paris, 1932, vol. I, p. 390; F. Dvornik, *Le schisme de Photius...*, *ibid.*, p. 31.

6. A. Grabar, *L'Art religieux et l'Empire byzantin à l'époque des Macédoniens*, Ecole Pratique des Hautes Etudes (Annuaire 1939-1940), p. 19.

7. F. Dvornik, *The Patriarch Photius and the Iconoclasm*, *ibid.*, pp. 87-91.

8. P.G. 102, 659 d.

9. P.G. 101, 949 d.

10. *Omilia 73*, ed. greacă de Aristarh, Constantinopol, 1901, vol. 2, pp. 304-305.

11. Stă mărturie corespondenţa Papei Nicolae I cu împăratul Mihail III (Mansi XV, 161, 261, 243). V. de asemenea F. Dvornik, *The Patriarch Photius and the Iconoclasm, ibid.*, p. 77 şi Ch. Héléfé, *Histoire des Conciles*, IV, 1, Paris, 1911, p. 272.

12. Ch. J. Héléfé, *Histoire des Conciles, ibid.*, p. 329.

13. Mansi XVI, 400; Héléfé, *ibid.*, pp. 869-870.

14. Desigur, nu se poate pretinde că o decoraţie de biserică executată în zilele noastre de Matisse, Chagall sau un pictor non-figurativ reprezintă o „Biblie pentru analfabeţi". Însă în aceste cazuri imaginea (acolo unde există) nu e destinată zidirii spirituale, ci aprecierii pur estetice.

15. P.G. 99, 1537 d.

16. Mansi XIII, 377-380.

17. V. Lossky, *Vision de Dieu*, Neuchâtel, 1962, p. 140.

18. V. Lossky, *ibid.*, p. 140.

19. Omilie la sfinţirea unei biserici cu hramul Sfintei Mahrame (17 noiembrie 1855), *Sermons*, t. III, Paris, 1866, p. 232. După cum vedem, în secolul XIX, Mitropolitul Filaret explică puterea şi acţiunea imaginii asupra credinciosului în acelaşi context în care o făcea Sfântul Ioan Damaschinul.

20. Canonul 7 al acestui Sinod sună astfel: „E la fel de folositor să facem sfinte şi cinstite icoane ca şi să-l învăţăm pe aproapele nostru poruncile înţelepciunii dumnezeieşti şi omeneşti. Nu se cuvine ca acestea să fie făcute de persoane nevrednice. De aceea, nu îi vom lăsa pe cei anatemizaţi să picteze icoane în sfintele biserici, tot aşa cum, din aceeaşi pricină, nu-i vom lăsa să înveţe până ce nu se vor lepăda de greşelile lor. Dacă, după această hotărâre a noastră, cineva va mai picta icoane în biserici, de va fi preot, să fie depus, de va fi laic, să fie oprit de la Dumnezeieştile Taine". (Mansi XVI, 402).

21. F. Dvornik, *The Patriarch Photius and the Iconoclasm, ibid.*, p. 96.

22. Iată ce spune Pavel de Ancona, primul legat al Papei: „Îl recunosc pe venerabilul Fotie ca Patriarh legitim şi canoniceşte ales şi, potrivit scrisorilor Papei şi către Comonitoriu, mă declar în comuniune cu dânsul. În acelaşi timp, condamn şi anatemizez Sinodul ţinut împotriva sa la Constantinopol (al VIII-lea „ecumenic") dimpreună cu tot ce s-a întreprins împotriva sa pe vremea lui Adrian. Oricine se va despărţi de dânsul, se desparte de Biserică. Recunosc pe deasupra al doilea Sinod de la Niceea, ca fiind al

VII-lea Sinod Ecumenic" (Héléfé, *Histoire des Conciles, ibid.*, p. 601). Să notăm că recunoaşterea Sinodului VII Ecumenic s-a limitat în realitate la puterea bisericească romană. Cât despre Biserica Apuseană în ansamblu, situaţia nu era deloc clară. Astfel, atunci când Episcopii apuseni vorbesc în diferite ocazii despre Sinoadele Ecumenice, unii numără şase, alţii patru, alţii doar două. Cât despre Sinodul VII, sau este respins, sau este pur şi simplu ignorat (F. Dvornik, *Le schisme de Photius, ibid.*, pp. 424-428). După cum vedem, ignorarea deciziilor sinodale referitoare la iconoclasm se manifestă, de asemenea, în privinţa celorlalte erezii, condamnate de Sinoadele precedente.

23. F. Dvornik, *The Patriarch Photius and the Iconoclasm, ibid.*, p. 96.

24. Ch. J. Héléfé, *Histoire des Conciles, ibid.*, Textul declaraţiei la pp. 602-603. Vezi de asemenea A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, vol. I, p. 438.

25. M.J. Le Gouillou, *L'Esprit de l'Orthodoxie grecque et russe*, Paris, 1961, p. 45.

26. P. Florensky, *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, „Church History", vol. XIX, nr. 2, iunie, 1950, p. 3.

27. Daniel-Rops, *Devant les icônes*, în „Ecclesia", nr. 34, ianuarie, 1952, p. 10. Daniel-Rops ajunge la o concluzie justă; totuşi, fiind romano-catolic, educat într-o concepţie greşită despre imagine, el face o gravă eroare nedând importanţă „dreptului de a-L reprezenta pe Dumnezeu şi pe sfinţi"; tocmai aceasta era una dintre „datele cele mai elevate ale credinţei" şi „realitatea inefabilă" pe care le evocă şi care nu se poate manifesta altfel decât printr-o realitate istorică.

28. O. Demus, *L'art byzantin dans le cadre européen*, în catalogul *L'Art byzantin*, Atena, 1964, pp. 93-94.

29. Acest mozaic este atribuit Sfântului Lazăr, iconar mărturisitor al Ortodoxiei în timpul perioadei iconoclaste (pomenit la 17 noiembrie). Vezi A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin, ibid.*, pp. 190-191.

30. *Omilia 73*, ed. Aristarh, *ibid.*, vol. 2, pp. 294-300. A. Grabar datează această omilie în 858-865, *L'Iconoclasme..., ibid.*, p. 191.

31. A. Grabar, *ibid.*, p. 192.

32. Un exemplu caracteristic ne este oferit de mozaicul restaurat în Catedrala Adormirii din Niceea, în vremea episcopatului Sfântului Teofan Însemnatul, mărturisitor pomenit la 11 octombrie. Crucea din absidă a fost înlocuită printr-o imagine a Maicii Domnului cu Pruncul. Deasupra Ei, apar trei raze şi o mână coboară dintr-un cer simbolic. Mai sus, într-un căuş, apare o imagine simbolică a Treimii: un tron pe care stă cartea Evangheliilor şi un porumbel. Pe bordura cerului se află o inscripţie: „Din pântece mai înainte de luceafăr te-am născut" (Psalmul 109). Ca şi în Liturghia de Crăciun, aici se confruntă cele două naşteri ale Mântuitorului: naşterea veşnică din Tatăl (care este indicibilă şi deci nereprezentabilă) şi naşterea din Fecioară, în timp, care este reprezentată. Vezi V. Lazarev, care datează acest mozaic de la sfârşitul secolului VIII (puţin după 787), *Istoria picturii bizantine*, vol. 1, Moscova, 1947, p. 69 (în lb. rusă). A.Grabar şi Frolov o datează după 843.

33. Astfel, cei patru Patriarhi ortodocşi, apărători ai icoanelor, sunt reprezentaţi într-o sală anexă a Sfintei Sofia, împreună cu Apostolii.

34. De exemplu, Psaltirea lui Hudlov, la Muntele Athos (*Pantocrator*, nr. 61), Psaltirea de la British Museum. A. Grabar, *Iconoclasme byzantin*, *ibid.*, pp. 61, 196, 202; ilustraţiile nr. 141, 143, 144, 146, 152, 155, 157.

35. Aceasta se vede spre pildă din mozaicul de la Niceea (v. nota 32) şi mai târziu: în iconografia Schimbării la Faţă (secolele XIII-XIV), unde — desigur ca răspuns la exegeza simbolică a acestui eveniment (şi mai ales a muntelui) — se introduc scenele cu Hristos urcând muntele şi coborându-l împreună cu ucenicii Săi.

36. A. Grabar, *Byzance*, Paris, 1963, pp. 51-52.

37. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 173.

38. A. Grabar, *L'empereur...*, *ibid.*, p. 100. În mozaicul din chenurghion (sec. IX), împăratul Vasile I, împreună cu soţia şi copiii săi, îşi întinde mâinile către o cruce. Deasupra intrării de la Sfânta Sofia (tot secolul IX), acolo unde împăratul asculta rugăciunea de intrare şi se prosterna de trei ori înainte de a pătrunde în biserică, Hristos este înfăţişat pe tron, iar împăratul (Leon VI?) îngenunchiat în faţa Lui (A. Grabar, *ibid.*, p. 101). Citatele de pe Evanghelia pe care Hristos o ţine în mână („pace vouă" şi „Eu sunt lumina lumii" — In. 8, 12) îl conduc pe A. Grabar la concluzia că, aici, lui Hristos Îi sunt atribuite cele două calităţi esenţiale ale împăratului: cea de a fi pacificator şi cea de a purta lumina Romei; şi aceasta pentru că, în panegirice, împăraţii erau numiţi astfel încă din secolele III şi IV. Din păcate, ne este imposibil să-i dăm dreptate autorului: în fapt, Evangheliile care cuprindeau acele cuvinte precedau panegiricele, iar dacă acestea din urmă proiectau pe împărat lumina reflectată a lui Hristos, nu există nici un motiv ca ele să fi procedat invers, văzând în Hristos un reflex luminos al împăratului.

39. Manolis Chadzidakis, A. Grabar, *La peinture byzantine du haut Moyen Age*, Paris, 1965, p. 22.

40. V.N. Lazarev, *Mozaicurile de la Sfânta-Sofia din Kiev*, Moscova, 1960, p. 36 (în lb. rusă); M. Alpatov, *Istoria generală a artelor*, t. I, p. 229 (în lb. rusă); Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1926, pp. 486, 496; P. Lemerle, *Le style byzantin*, Paris, 1943, p. 83.

41. Acest tip de biserică exista în Bizanţ încă din secolele V-VI. La Salonic există o asemenea biserică datând din secolul V, la Edessa una din secolul VI. Capela Sfântului Zenon, din Roma (sec. VIII) este, de asemenea, un cub surmontat de o cupolă. Vezi A. Grabar, *Byzance*, *ibid.*, pp. 90-92.

42. K. Onasch, *Ikonenen*, Berlin, 1961, p. 85.

43. P. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, 1959, p. 62.

44. R.A. Katznelson, *Problema raporturilor dintre arhitectura Slavilor Orientali şi Meridionali*, în „Vizantiisky Vremennik", Moscova, 1957, pp. 242-262 (în lb. rusă). V. recenzia făcută aceluiaşi autor de către N. Mavrodinov, *Arhitectura bizantină*, „Vizantiisky Vremennik", Moscova, 1958, pp. 277-283 (în lb. rusă).

45. Care era această biserică? Nu știm prea bine. V. Lazarev, *Mozaicurile de la Sfânta-Sofia..., ibid.*, p. 35, Jenkins și Mango, „Dumbarton Oaks Papers", 8, 1956, cred că era vorba de biserica Maicii Domnului din Pharos; A. Grabar, *L'iconoclasme, ibid.*, pp. 183-184, socotește că e vorba de Odigon.

46. Înainte de iconoclasm, Hristos era reprezentat în absidă: de exemplu, la Roma, în biserica Sfinților Cosma și Damian, la Ravenna, în cea a Sfântului Vitalie. În Egipt și în Armenia, bisericile și capelele din veacurile VI-VII oferă multe întruchipări ale acestei iconografii. În Occident, obiceiul acesta s-a menținut din Evul Mediu până în zilele noastre. Fără îndoială că era la fel printre creștinii din Asia. Printre regiunile aflate sub dominație bizantină, Hristos a continuat să fie reprezentat în absidă în Asia Mică (la Latmos, lângă Smirna și în Cappadocia). Tot acolo erau înfățișate diverse viziuni profetice despre Dumnezeu (cărora li se adăugau anumite motive apocaliptice). În Asia Mică, asemenea compoziții se repetă până în secolul XI. În biserica Maicii Domnului construită de Vasile I la Constantinopol (sec. IX), ca și la Sfânta-Sofia sau în bisericile din secolul X, absida este acoperită de imaginea Maicii Domnului, în vreme ce imaginea lui Hristos trece în cupolă. Totuși, icoana Maicii Domnului apare în absidă încă din secolul VI, la Baouit și la Saccra (A. Grabar, *Despre imaginile viziunilor teofanice în nartex*, în „Cahiers archéologiques", Paris, 1962). Potrivit izvoarelor scrise, știm de asemenea că în biserica de la Vlahernes, din Constantinopol (sec. V) exista o imagine a Fecioarei în absidă. Începând cu secolul XI, Maica Domnului este în mod regulat înfățișată în absidă, iar Hristos în cupola tuturor bisericilor, atât în Imperiul bizantin, cât și în Rusia, în Balcani și în Caucaz (A. Grabar, *Despre imaginile..., ibid.*, pp. 374-375.

47. P.G. 102, 293 cd.

48. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin, ibid.*, p. 186.

49. H.J. Shultz, *Die byzantinische Liturgie*, Freiburg i. Bresgau, 1964, p. 22.

50. E. Trubețkoi, *O teologie în imagini*, Paris, 1965, p. 43 (în lb. rusă).

51. E. Trubețkoi, *ibid.*

52. Despre simbolismul bisericii și al decorației sale, v. L. Uspensky, *Symbolik des orthodoxen Kirchengebațdes und der Ikone*, „Symbolik des Religionen", Stuttgart, 1962, pp. 56-68.

53. R. Cogniat, *Architectures de la foi*, în „Le Figaro", 10 sept. 1964.

54. A. Grabar, *Byzance, ibid.*, p. 52.

55. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin, ibid.*, p. 223. În 863, Sfinții Constantin și Metodie vin în Moravia. După moartea lor, ucenicii acestora, persecutați fiind de clerul german, se refugiază în Boemia și de acolo, prin Serbia, în Bulgaria (Arhim. Pierre L'Huillier, *Les relations bulgaro-byzantines au IX-X siècles*, Tesalonic, 1966, pp. 222-223). În scrisoarea sa din 867 către Patriarhii Răsăritului, Sfântul Fotie vorbește de convertirea poporului rus și de trimiterea unui Episcop în sânul acestei națiuni. H. Grégoire (*Etudes sur le IX siècle*, în „Byzantion" VIII, 1933, pp. 538-553) crede că Episcopul de care pomenește Fotie nu a fost trimis în Crimeea sau în Caucaz, ci la Kiev.

56. În secolele IX-X, Asia Mică, Siria și Italia de Sud sunt recucerite.

57. E greu să credem că „predioatorii creștinismului urmăreau de obicei scopuri politice, disimulate sub aparența educației religioase" și că „Biserica se pricepea să impună poporului, ca garanție de securitate, sistemul feudal, chipurile instituit de Dumnezeu însuși" (O. Dombrovsky, *ibid.*, p. 6). Afirmațiile categorice de acest tip nu se sprijină pe fapte atestate istoric, ci mai degrabă pe temperamentul autorului, care îl determină să iasă nu doar din cadrul științei, ci uneori, chiar din acela al simplei decențe (v., de pildă, *ibid.*, p. 101).

58. A. Grabar, *Byzance*, *ibid.*, p. 122. Totuși, diferențele de credință se reflectă clar chiar și în arta națiunilor etnic înrudite și politic reunite.

59. G. Moravscik, *Byzantinische Mission im Kreise der Türkvölker an der Nordküste des Schwarzen Meeres*, în „Main Papers" ale celui de-al XIII-lea Congres de bizantinologie de la Oxford, 1966, p. 14. Vezi de asemenea I. Dujcev, *Centrele de contact și de colaborare bizantino-slave*, în „Trudy Otdela drevnerusskoi literatury" XIX, 1963, pp. 107-108 (în lb. rusă).

60. În epoca noastră, concepția marxistă despre o cultură socialistă unitară ca fond, dar multiplă în expresiile ei naționale, este de fapt o variantă a acestei noțiuni fundamentale din Biserica Ortodoxă.

61. V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, *ibid.*, p. 105 (în lb. rusă).

62. H. Evert-Kappesova, *Supliment la raportul lui N. Svornos*, în „Supplementary Papers" ale Congresului al XIII-lea de bizantinologie de la Oxford, 1966, p. 121.

63. Simeon Noul Teolog, *Cateheze*, intoducere, text critic și note de Mons. Basile Krivocheine, t. I, Paris, 1963, p. 41, nota 2.

64. Simeon Noul Teolog, *ibid.*, p. 61. Numele de „Noul Teolog" — care a fost atribuit sfântului încă din timpul vieții, înseamnă „Înnoitor al vieții mistice" (*ibid.*, p. 53, nota 1).

65. A. Poppe, *Le traité des azymes*, în „Byzantinion", t. XXXV, 1965, p. 507.

66. *Ibid.*, p. 508.

67. A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, Paris, 1952, p. 126.

68. P. Ceremuhin, *Sinodul de la Constantinopol din anul 1157 și Nicolae, Episcop al Metonei*, în „Bogoslovskiye Trudy", I, Moscova, 1959, pp. 157-158 (în lb. rusă). De același autor: *Doctrina iconomiei mântuirii în teologia bizantină*, „Bogosl. Trudy", III, Moscova, 1964, pp. 154-156 (în lb. rusă). Vezi, de asemenea, Arhiepiscopul Basile, *Les textes symboliques dans l'Eglise Orthodoxe*, în „Messager de l'Exarchat du Patriarche russe en Europe Occidentale", nr. 48, 1964, p. 211.

69. P. Ceremuhin, „Bogol. Trudy", I, *ibid.*, p. 96.

70. Al XIII-lea Congres de bizantinologie de la Oxford, 1966, răspunsul oral la raportul lui K. Weitzmann.

71. K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, al XIII-lea Congres de bizantinologie de la Oxford, 1966, „Main Papers", VII, p. 18.

72. Simeon Noul Teolog, *ibid.*, p. 247, nota.

73. Th. I. Uspensky, *Istoria Imperiului bizantin*, III, Moscova-Leningrad, 1948, p. 339 (în lb. rusă).
74. *Ibid.*

11
Isihasm şi umanism

1. Nu cu mult timp în urmă, „renaşterea Paleologilor" era considerată ca o enigmă. Se punea întrebarea sub ce influenţă ar fi putut avea loc o asemenea renaştere, în contrast cu situaţia economică şi politică. „Unii au vrut să o explice prin influenţa Trecento-ului italian: ipoteză puţin plauzibilă căci, în afara câtorva cazuri izolate, mai degrabă arta greacă este cea care influenţează în acea epocă arta italiană" (P. Lemerle, *Le style byzantin*, Paris, 1943, pp. 35-36. V. de asemenea A. Grabar, *Byzance*, Paris, 1963, pp. 171-172).

2. Dintre cele trei centre independente formate pe teritoriul Imperiului bizantin dezmembrat (Imperiul de Trapezunt, în Asia Mică, Despotatul Epirului, în nordul Greciei şi Imperiul de la Niceea) ultimul a jucat un rol preponderent. La Niceea se găsea reşedinţa Patriarhului, care continua să poarte titlul de Arhiepiscop al Constantinopolului şi care era considerat ca unic şef legitim al Bisericii greceşti. Ca şi înainte, jurisdicţia acesteia se întindea asupra teritoriilor dependente: astfel, Mitropolia Kievului, unică în Rusia acelui timp, continuă să se supună Patriarhului, să primească Mitropoliţi greci şi să întreţină raporturi cu Niceea (M. Levtchenco, *Otcherki po istorii russko-vizantiskih otnochenii*, Moscova, 1956, pp. 504-505. V. de asemenea G. Ostrogorsky, *Histoire de l'Etat byzantin*, Paris, 1956, p. 542).

3. Th. Uspensky, *Istoria Imperiului bizantin*, III, Moscova-Leningrad, 1948, p. 542 (în lb. rusă).

4. V.N. Lazarev, *Novyi pamiatnik konstantinopoloskoi miniatury XIII veka*, în „Vizantiisky Vremennik", V, 1952, p. 188 şi *Istoriya Vizantiiskoi givopissi*, t. I, Moscova, 1947, pp. 158-159.

5. G. Ostrogorsky, *Histoire de l'Empire byzantin*, *ibid.*, p. 509.

6. E elocvent faptul că, tocmai în momentul negocierilor referitoare la unire, istoricul Niceta Acominatul, care lucra la Niceea, a scris (în 1204-1210) un tratat dogmatico-polemic în 27 de cărţi pe care l-a intitulat *Tezaurul Ortodoxiei* (P.G. 139, 1093-1102). Vezi P.A. Ceremuhin, *Utceniye o domostroitelstve spassenia v vizant. bogoslovii*, în „Bogoslovskiye Trudy", 3, Moscova, 1964, p. 159.

7. Th. Uspensky, *Istoria Imperiului bizantin*, *ibid.*, p. 622 (în lb. rusă).

8. V. Lazarev, *Istoriya vizant. givopissi*, *ibid.*, p. 209.

9. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 226.

10. J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 30.

11. Isihia (*hè hesychia*), liniştirea, este starea atinsă prin „trezvia" duhului, cu ajutorul controlului reciproc dintre inteligenţă şi inimă: „Este expresia efectiv creştină a (stării de) *apatheia*, în care acţiunea şi contemplaţia nu sunt concepute ca două ordini existenţiale diferite, ci se confundă în exerciţiul «lucrării duhovniceşti» — *praxis noera*" (V. Lossky, *Vision de Dieu*, Neuchâtel, 1962, p. 118). Termenul de „isihaşti," aplicat asceţilor creştini, poate fi regăsit începând cu secolul IV. Despre isihaşti, vezi remarcabila lucrare a monahului Vasile (Krivochein): *Asketicheskoye i bogoslovskoye utcheniye sviatogo Grigoriya Palamy*, în *Seminarium Kondakovianum*, VIII, Praga, 1936; de asemenea, J. Meyendorff, *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Paris, 1956; *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959; *S. Grégoire Palamas, Défense des saints hésychastes*, introd., text critic şi note de J. Meyendorff, Louvain, 1959; *S. Syméon le Nouveau Théologien, Catéchèses*, 3 volume, cu introd., text critic şi note de Mons. Basile Krivocheine, Paris, 1963-1964, 1965; *Traités théologiques et éthiques*, introd., text critic şi note de J. Darrouzès, A.A., Paris, 1966.

12. Astfel, în Rusia, „praxisul" spiritual a fost probabil aplicat încă de la introducerea creştinismului. În orice caz, un studiu recent (A. Tahios, *Influenţa isihasmului asupra vieţii Bisericii din Rusia între 1328 şi 1406*, Tesalonic, 1962, în lb. greacă) atestă în acest sens informaţii precise din secolele XII şi XIII. Sprijinindu-se pe anumite texte („Învăţătura" lui Vladimir Monomahul din 1115-1125 şi Răspunsul (1120) lui Teodosie, arhimandrit la Lavra Pecerskaia, din Kiev), A. Tahios deduce existenţa acestei practici în Rusia, în perioada premergătoare invaziei mongole. Din secolul XIV influenţa isihasmului creşte, aşa încât în secolele XIV, XV şi, parţial, XVI, ansamblul artei ruse va depinde de acesta. În Balcani, secolul XIV reprezintă epoca unei „adevărate internaţionale isihaste" (A. Elian, *Byzance et les Roumains*, al XIII-lea Congres de bizantinologie de la Oxford, 1966, „Supplementary Papers", p. 48). Încă din secolul XIII, Sfântul isihast Sava — primul conducător al Bisericii sârbe autocefale (+ 1237) — se inspira din operele Sfântului Simeon Noul Teolog, aşa încât, prin el, isihasmul călăuzeşte viaţa Bisericii sârbe, a mănăstirilor şi a artei sale. Cea mai mare înflorire a artei din Serbia coincide cu autocefalia acestei biserici şi este legată de numele Sfântului Sava. Prin intermediul acestuia, toată viaţa bisericească sârbă primeşte amprenta isihasmului. O întreagă serie de succesori ai Sfântului Sava (Arsenie I, Sava II, Daniel I, Ioanichie I, Eustaţiu I) au fost „paznicii cei mai vigilenţi ai isihasmului şi principalii său reprezentanţi (M. Vasic, *L'hésychasme dans l'Eglise et l'art des Serbes au Moyen Age*, „Recueil Uspensky" I, 1, Paris, 1930, p. 114). Influenţa Sfântului Sava asupra vieţii spirituale şi culturale a Serbiei va continua până la sfârşitul secolului XVIII. Sfântul Grigorie Sinaitul (1266-1346) a jucat un rol important în răspândirea balcanică a isihasmului. El s-a aşezat în Tracia, la frontiera dintre Bizanţ şi Bulgaria. În această din urmă ţară, isihasmul s-a răspândit mai ales în epoca Sfântului Teodosie de Târnovo şi a avut o importanţă considerabilă atunci când Patriarhul Eftimie (1375-1393) a fost pus în fruntea Bisericii bulgare (v. M. Vasic, *ibid.*). Alături de Muntele Athos şi de Constantinopol, mănăstirile bulgare au slujit ca locuri de

întâlnire între slavi și greci, mai ales în secolele XIV și XV (D. Lihacev, *Kutura Russi*, Moscova-Leningard, 1962, p. 39). „În secolul XIV, Bulgaria era principalul centru prin care influența bizantină trecea în Serbia și Rusia" (D. Lihacev, *ibid.*). Relațiile strânse dintre Valahia și Muntele Athos au asigurat de asemenea propagarea isihasmului în România, unde acesta a „întărit ierarhia bisericească" (A. Elian, *Byzance et les Roumains, ibid.*).

13. Arhiep. Vasile, *Les textes symboliques dans l'Eglise Orthodoxe*, în „Messager de l'Exarchat du Patriarche russe en Europe occidentale", nr. 48, 1964, p. 214, nota 36.

14. *Ibid.*, p. 216.

15. V. Lossky, *Vision de Dieu, ibid.*, p. 129.

16. J. Meyendorff, *Saint Grégoire Palamas et la Mystique orthodoxe*, Paris, 1959. În discuția cu Grigorie Palama, Varlaam se opunea tocmai tradiției isihaste, care contrazicea platonismul său. Un discipol al lui Ioan Italos, neoplatonicianul Ioan Petritis (spre 1050-1130), unul dintre personajele cele mai influente din cultura gruzină, se plângea de reprezentații curentului tradițional din gândirea ortodoxă: „Dacă aș fi întâlnit la ei ajutor și dragoste, jur că aș fi făcut ca gruzina să semene cu limba greacă și aș fi ridicat teoriile filosofice la înălțimea lui Aristotel" (Ch. Amiranașvili, *Miniatura gruzină*, Moscova, 1966, pp. 11 și 18).

17. J. Meyendorff, *Une lettre de Saint Grégoire Palamas à Acyndinos, envoyée de Théssalonique avant la condamnation conciliare de Varlaam et d'Acyndinos*, în „Pravoslavnaya Mysl.", nr. 10, 1953. Vezi textul grec (al scrisorii) în *Theologia*, Atena, 1953.

18. Monahul Vasile (Krivochein), *Asketicheskoye...*, *ibid.*, p. 139.

19. Sinodul din 1352 include printre anatemele de la Duminica Ortodoxiei cele care afirmă că numele lui Dumnezeu nu se aplică decât esenței divine, iar nu energiilor (monahul Vasile, *ibid.*, p. 119).

20. Sfântul Grigorie Palama vede învățătura lui Varlaam despre harul creat în relație directă cu doctrina latină despre Filioque. „Pentru ce — se întreabă el — acest om (Varlaam) s-a străduit atâta să demonstreze că harul îndumnezeitor al Duhului era creat? (...) Înțelegem desigur că Duhul este dăruit de Fiul, că El Se pogoară asupra noastră prin mijlocirea Fiului."; pe de altă parte, marele Vasile spune: „Prin Fiul Său, Dumnezeu a pogorât asupra noastră plinătatea Duhului: L-a pogorât, dar nu L-a făcut (*Contra lui Eunomiu*, V; P.G. 29, 772 d). Dacă prin toate acestea subînțelegem că harul a fost creat, ce va mai fi, după noi, dăruit, răspândit, pogorât prin mijlocirea Fiului? Duhul Însuși, nu-i așa, Cel Care lucrează prin har, întrucât despre El spunem că nu are început, când de fapt, așa cum spune acest nou teolog, toată energia venită de la El este creată? Ei bine, nu am ajunge astfel direct la gândirea din pricina căreia latinii au fost goniți din sânul Bisericii noastre: nu harul, ci Duhul Sfânt Însuși este Cel trimis de Fiul și Se pogoară prin Fiul" (*Apărarea sfinților isihaști, ibid.*, triada a III-a, 1, 3, pp. 560-562).

21. Triada I, 5, *Apărarea...*, *ibid.*, p. 114.

22. P.G. 149, 357 ab.

23. Viaţa în Hristos, cartea 1, par. 67, A.P. Ceremuhin, *Outheniye o domostroitelstve spasseniya v vizantiyskom bogoslovii*, în „Bogoslovskiye Trudy", nr. 3, Moscova, 1964.

24. „Contra lui Akyndinos", citat de J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas, ibid.*, pp. 270-272. Tocmai în această epocă se răspândeşte cu precădere în arta sacră reprezentarea Schimbării la Faţă, ca expresie a doctrinei isihaste despre lumina taborică. În plus, aşa cum am spus, ca răspuns la explicarea simbolică a muntelui şi a transfigurării ca atare, în iconografia sărbătorii este introdus un grup de Apostoli călăuziţi de Hristos: aceştia sunt arătaţi urcând, apoi coborând muntele. Cei trei Apostoli de jos sunt reprezentaţi prostraţi, ca şi cum ar fi copleşiţi de o forţă invincibilă care, asemenea unui uragan, îi smulge de pe pământ. Realitatea şi forţa luminii taborice sunt de asemenea subliniate prin gesturile Apostolilor Iacob şi Ioan care, incapabili să suporte strălucirea luminii divine emanate de Hristos, îşi acoperă ochii cu mâinile. Pe de altă parte, aureola care Îl înconjoară pe Domnul capătă o formă specială: ea constă din mai multe sfere şi raze dintre care trei ies în relief, dovedind astfel, conform doctrinei Sfântului Grigorie Palama, că lumina taborică este o energie proprie esenţei Celor trei Persoane ale Sfintei Treimi.

25. *Apărarea sfinţilor isihaşti, ibid.*, Triada a II-a, 2,9, *ibid.*, p. 334.

26. V. Lossky, *Vision de Dieu, ibid.*, p. 136.

27. Monahul Vasile, *Asketicheskoye...., ibid.*, p. 103.

28. Pus în fruntea Bisericii sale, Sfântul Sava invită iconari din Constantinopol şi comandă icoane celor mai buni pictori din Tesalonic. Vezi S. Radojcic, *Icônes de Yougoslavie du XII à la fin du XVII siècles*, în *Icônes*, Paris-Grenoble, 1966, p. LX.

29. J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas, ibid.*, p. 205.

30. *Apărarea sfinţilor isihaşti*, Triada a II-a, 2, 24, *ibid.*, p. 370.

31. Aceasta se vede mai ales, de exemplu, la iconarul Teofan Grecul (v. N. Goleizovsky, *Zametki o tvorchestve Teofana Greka*, în „Vizantiisky Vremennik", XXIV, p. 145) şi la Panselinos (v. A. Procopiou, *La question macédonienne dans la peinture byzantine*, Atena, 1962, p. 45).

32. A. Grabar, *Byzance*, Paris, 1963, p. 70; V. Lazarev, *Istoriya vizant...., ibid.*, p. 224.

33. O. Clément, *Byzance et le christianisme*, Paris, 1964, p. 75.

34. A se vedea articolul nostru în franceză: *L'iconostase*, în „Contacts", nr. 46, Paris, 1964, pp. 83-125.

35. În secolul XIII, motivul lui Hristos pe disc s-a răspândit în reprezentarea Sfintei Liturghii, mai ales în Serbia. Îl întâlnim, de asemenea, în picturile din Mistra, Trapezunt, în Bulgaria, în Rusia, la Muntele Athos (vezi V. Lazarev, *Freski Staroi Ladogui*, Moscova, 1960, p. 25). Cel mai vechi exemplu al acestui motiv care apare în secolul XII se găseşte în biserica Sfântul Gheorghe din Kurbinovo (Serbia). La fel, la Nerezi (v. V. Lazarev, *ibid.*, p. 24). Un platou pentru prescuri din secolul XII sau începutul secolului XIII provenit de la Xiropotamu (mănăstire de pe Muntele Athos — n.tr.) (v. Lazarev,

ibid.) Îl arată pe altar pe Pruncul Hristos mort, cu cartea Evangheliilor așezată pe piept. De fiecare parte a altarului, Hristos, adult, este reprezentat ca Arhiereu. Avem aici o ilustrare directă a cuvintelor: „Tu ești Jertfitorul și Cel jertfit" — cuvinte care au stat în miezul dezbaterilor Sinodului din 1156-1157: Hristos, Prunc, este Cel jertfit, Hristos Arhiereul este Cel Care jertfește. La Mistra (Perivlepte), deasupra suportului, Dumnezeu-Tatăl este reprezentat în locul Sfintei Treimi. Să nu fie aici un ecou al întrebării: cui Îi este oferită Jertfa lui Hristos? Lui Dumnezeu-Tatăl sau Sfintei Treimi?

36. Cea mai veche reprezentare cunoscută a îngerului Înțelepciunii se găsește într-o catacombă din Alexandria și datează din secolul VI. Alături de înger se află inscripția: „Sophia Iisus Hristos". E greu de spus dacă această imagine este de origine ortodoxă sau eretică. Despre reprezentarea Înțelepciunii, vezi G. Florovsky, *O potchitanii Sofii Premudrosti Bojiyei v Vizantii i na Russi*, în „Lucrările celui de-al V-lea Congres al organizațiilor academice rusești din străinătate", vol. I, Sofia, 1932; J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, „Cahiers archéologiques", t. X, Paris, 1959.

37. Apariția, în nartexul bisericilor ortodoxe din această epocă, a reprezentărilor de filosofi antici și a sibilelor considerate oarecum ca prevestitori ai lui Hristos poate fi înțeleasă ca o tentativă de sacralizare a înțelepciunii elenistice (N.L. Okunev, *Arilje. Pamiatnik serbskogo iskousstva XIII veka*, în *Seminarium Kondakovianum*, VIII, Praga, 1936, pp. 221—258; K. Specieris, *Reprezentările filosofilor greci în biserici*, Atena, 1964 — în lb. greacă).

38. *Apărarea sfinților isihaști*, Triada I, *ibid.*, pp. 36-37 și 56-57.

39. *Decalogul legii creștine*, P.G. 150, 1092.

40. J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas, ibid.*, p. 255.

41. Vezi de exemplu, Sf. Maxim Mărturisitorul, *Opuscule teologice și polemice către Marianus*, P.G. 91, 12 b; 33 a; *Ambigua, ibid.*, col. 1076 bc.

42. Cu privire la isihasm, aflăm din lucrările unor anumiți autori contemporani că această doctrină căuta așa-zicând niște căi ale mântuirii, „dincolo de practica bisericească, neascultând nici de cultul, nici de dogmele Bisericii" și că un asemenea sistem nu avea nevoie nici de cultul Fecioarei Maria, nici de cel al sfinților. Isihasmul „se străduia să obțină îndumnezeirea printr-o rugăciune pioasă, adică o rugăciune care ucidea sufletul"; „isihaștii se opuneau dogmei universale" (*sic!*) etc. Ce legătură au toate acestea cu isihasmul? E un secret al respectivilor autori; oricum, ele sunt prezentate cititorilor ca tot atâtea date științifice obiective.

43. O. Clément, *Byzance et le christianisme, ibid.*, pp. 76-77.

44. A.V. Kartachev, *Vseleskiye Sobory*, Paris, 1963, p. 709.

45. Aflându-și un teren favorabil în doctrina romană, „umanismul" a fecundat cele mai diverse domenii ale activității umane. Cu toatea acestea, dezvoltarea lui a mers pe căi din afara sau chiar opuse Bisericii. Aceasta demonstrează că „umanismul" nu coincidea cu antropologia creștină pe care Biserica trebuia să o propovăduiască.

46. Iată de ce urmarea expunerii noastre este dedicată artei sacre din Rusia. Într-adevăr, din pricina acestor condiţii istorice (şi a ereziilor din Biserica rusă) acolo s-au jucat destinele artei sacre ortodoxe.

47. S. Radojcic, *Les icônes de Yougoslavie*, *ibid.*, p. LXXI.

12
Isihasmul şi înflorirea artei ruseşti

1 . V. Moşin, *Periodizarea relaţiilor literare dintre Ruşi şi Slavii de Sud*, în „Trudy Otdela drevnerussk Literatury", XIX, Moscova-Leningard, 1963, p. 52 (în lb. rusă). Vorbind despre jurământul depus de prinţul Igor în faţa grecilor, cronicarul spune: „Noi toţi cei care am primit botezul depuneam jurământul în Catedrală, jurând pe biserica Sfântul Ilie: căci în biserica acelei Catedrale, numeroşi au fost varegii şi khazarii încreştinaţi" (Cronică editată de Academia de Stiinţe, Moscova-Leningrad, 1950, pp. 38-39).

2. V. N. Lazarev, *Mozaicurile din biserica Sfântul Mihail*, Moscova, 1966, p. 9 (în lb. rusă).

3. B.L. Grekov, *Rusia kieviană*, Moscova, 1953, p. 497 (în lb. rusă).

4. M.V. Levcenko, *Note despre istoria relaţiilor ruso-bizantine*, Moscova, 1956, p. 551 (în lb. rusă).

5. D.S. Lihacev notează pe bună drepate: „În vremea groaznicilor ani ai jugului tătar, unitatea bisericească din Rusia avea o mare importanţă politică. Puterea bisericească a Mitropolitului, care se întindea în toată Rusia, permitea întrezărirea viitoarei unificări a puterii sale seculare". Prinţii au preluat după modelul Mitropolitului titlul de „a toată Rusia" (D. Lihacev, *Cultura Rusiei în vremea lui Andrei Rubliov şi al lui Epifanie cel Preaînţelept*, Moscova-Leningrad, 1962, p. 10 — în lb. rusă).

6. E interesant că până şi prinţul Dimitri Doskoi care, aşa cum spune cronicarul Nikon, „îi supunea pe toţi ruşii voinţei sale", nu ajunsese, în pofida victoriei de la Kulikovo, să gândească în categorii pan-ruseşti: înainte de a muri, ca un rege cinstit, el a împărţit fiilor săi teritoriile din jurul Moscovei, creând astfel un focar de lupte intestine care, din fericire, nu au avut loc.

7. D. Lihacev, *Cultura Rusiei...*, *ibid.*, p. 88.

8. V. N. Lazarev, *Andrei Rubliov şi şcoala sa*, Moscova, 1966, p. 60 (în lb. rusă); „Viaţa Sfântului Serghie", de Epifanie cel Preaînţelept, în *Monumentele literaturii şi artei vechi*, vol. 58, Petersburg, 1885 (în lb. rusă). E grăitor faptul că majoritatea mănăstirilor aflate, într-un fel sau altul, în legătură cu Sfântul Serghie au primit hramul Sfintei Treimi (G. Fedotov, *Sfinţii vechii Rusii*, Paris, 1931, p. 154 (în lb. rusă) — ca antiteză la „odioasa discordie din această lume".

9. În 80 de ani (1420-1500) au murit 50 de persoane care au fost ulterior canonizate. Creşterea numerică a mănăstirilor este de asemenea specifică acestei perioade: Rusia

număra circa 90, între secolele XII și XIV, iar numărul lor a crescut în secolul următor (1340-1440), ridicându-se la 150. Ucenicii Sfântului Serghie au întemeiat, încă din timpul vieții acestuia, 50 de noi comunități monastice.

10. E. Trubețkoi, *O teologie în imagine*, Paris, 1965, p. 135 (în lb. rusă).

11. Condacul sărbătorii „Tuturor Sfinților" a sanctificat pământul Rusiei. Serviciul liturgic, Ed. Patriarhiei Moscovei, 1946.

12. Hotărârile Sinodului din 1341, de la Constantinopol (care a aprobat învățătura Sfântului Grigorie Palama și a condamnat erezia lui Varlaam) au fost trimise Mitropolitului Rusiei, Sfântul Teognost (pomenit la 14 martie). Urmașul acestuia, Sfântul Alexie (1298-1378, pomenit la 12 februarie) cunoștea bine doctrina dogmatică palamită, întrucât stătuse la Constantinopol între anii 1353 și 1355, adică imediat după Sinodul care îi condamnase pe Varlaam și Akyndinos. Cel mai de seamă reprezentant al monahismului rus, Sfântul Serghie de Radonej (pomenit la 25 septembrie) avea contacte cu Patriarhii Constantinopolului Filotei și Calist, ambii exponenți ai isihasmului. Nepotul Sfântului Serghie, Sfântul Teodor (ulterior Episcop de Rostov; binecunoscut iconar, tradiția atribuindu-i prima icoană a unchiului său; pomenit la 28 noiembrie) a vizitat Constantinopolul în mai multe rânduri. Atunci când a întemeiat mănăstirea Sfântul-Simon, în apropiere de Moscova, el i-a cerut și a obținut de la Patriarhul de Constantinopol, dreptul de stavropighie (stravropighiile erau acele mănăstiri puse sub jurisdicția directă a Patriarhului de Constantinopol — n.tr.) (v. M.V. Levcenko, *Note despre istoria...*, *ibid.*, p. 532).

13. „În a doua jumătate a secolului XIV existau la Constantinopol și la Muntele Athos colonii întregi de ruși care trăiau în mănăstiri, ocupându-se cu traducerea și copierea manuscriselor, cu comparația dintre cărțile liturgice slave și cele grecești etc." (D. Lihacev, *Cultura Rusiei...*, *ibid.*, p. 30). Pe lângă cărțile liturgice și viețile sfinților, erau traduse în rusă operele Sfinților Vasile cel Mare, Isaac Sirul, Avva Dorotei, Dionisie pseudo-Areopagitul, Grigorie Sinaitul, Grigorie Palama, Simeon Noul Teolog, Ioan Scărarul, Ioan Hrisostom, Patriarhului Calist, Eftimie al Târnovei, Maxim Mărturisitorul și ale altora (D. Lihacev, *ibid.*, pp. 33-34 și 85).

14. V.N. Lazarev, *Teofan Grecul și școala sa*, Moscova, 1961, p. 113 (în lb. rusă).

15. Sfântul Iosif de Volokolamsk, *Răspuns la curioasa și scurta povestire despre Sfinții Părinți care au viețuit în mănăstirile de pe pământul Rusiei*, în „Marele Minei al Mitropolitului Macarie", 1-15 septembrie, Petersburg, 1868.

16. N.C. Goleizovsky, *Mesajul către un iconar și ecourile isihasmului în pictura rusă*, în „Vizantiisky Vremennik", XXVI, Moscova, 1965, p. 237 (în lb. rusă).

17. Trebuie să mai notăm că renașterea sfințeniei și a artei ruse contrastau nu doar cu realitatea teribilă a vieții civile, dar adesea și cu aceea a vieții eclesiastice, pacea Bisericii fiind întreruptă de perioade tulburi. Astfel, în secolele XIV și XV, Biserica rusă a fost în două rânduri divizată: în primul caz, Patriarhul pro-latin de Constantinopol, Ioan Calecas, a desprins eparhia de Galici din ansamblul Mitropoliei ruse, ceea ce a provocat o

schismă în sânul acesteia. Unitatea a fost restabilită în 1347 de către Patriarhul isihast Isidor. În 1416, sub presiunea principelui lituanian Vitovt, el a convocat un Sinod episcopal care, încă din timpul vieții Sfântului Fotie, l-a „întronizat" în locul său pe un anume Grigorie Tambloc, care fusese anterior depus din treaptă, la Constantinopol. Pe Scaunul mitropolitan al Moscovei s-au perindat, rând pe rând, sfinți și oameni complet nevrednici cum ar fi Dimitrie (numit „Mitia"), Isidor și Zosima. Știm pe de altă parte (din acuzațiile lansate de autoritățile bisericești) că monahii și clerul nu se aflau întotdeauna și pretutindeni la nivelul moral cuvenit, ceea ce favoriza propaganda ereticilor. În regiunile occidentale, limitrofe Romano-catolicismului, o mulțime de canoane și de norme stabilite de Biserică au fost încălcate: (așa s-a ajuns la) botezul prin stropire, și, mai ales, la Pskov, la folosirea Sfântului Mir catolic.

18. În afara acestor caracteristici negative, ignorăm aspectele pozitive ale doctrinei strigolnicilor, ca de altfel originea acestei erezii și a numelui ei. Unii văd în ea ecoul unor tradiții secrete bogomile întrucât, încă din secolul XI, ideile anti-eclesiastice ale bogomililor pătrund în Rusia (prin Bizanț și Balcani) găsindu-și adepți printre conducătorii păgânismului; alții pun erezia pe seama influenței occidentale; alții, în sfârșit, văd în ea o mișcare politică și socială.

19. I.N. Sabatin, *Câteva detalii despre istoria Bisericii ruse*, în „Messager de l'Exarchat du Patriarche russe de l'Europe occidentale", nr. 51, 1965, p. 192 (în lb. rusă).

20. A.I. Klibanov, *Mișcările reformatoare din Rusia între secolul XIV și începutul secolului XVI*, Moscova, 1960, p. 205 (în lb. rusă).

21. N.C. Goleizovsky, *Mesajul...*, *ibid.*, p. 220.

22. Texte publicate de N.A. Kazakova și Ya. S. Lurie, *Mișcările eretice antifeudale din Rusia între secolul XIV și începutul secolului XVI*, Moscova-Leningrad, 1955, p. 383 (în lb. rusă).

23. Se considera că autorul *Mesajului către un iconar* era Sfântul Iosif însuși. Totuși, Ya. S. Lurie presupune că autorul mesajului (și al tratatelor care au urmat) ar fi mai degrabă Sfântul Nil Sorsky, întrucât textul corespunde cuvânt cu cuvânt *Mesajului către un oarecare frate* scris de acesta. Pe de altă parte, particularitățile stilistice ale *Mesajului către un iconar* sunt cele ale altor lucrări ale Sfântului Nil (*ibid.*, pp. 321-322). E posibil ca ansamblul acestui text să nu fi fost scris de un singur autor, ci de doi. Într-adevăr, nu numai că tratatele componente se deosebesc între ele, dar în interiorul acestor tratate, anumite pasaje aparțin în mod clar unor autori diferiți; putem găsi chiar incoerențe referitoare la unele probleme (mai ales în judecata asupra reprezentării Sfintei Treimi), așa cum vom vedea. Însă, orice parte a *Mesajului către un iconar* ar fi scris Sfinții Nil și Iosif, această lucrare comună mărturisește acordul lor în problemele esențiale, chiar dacă în anumite chestiuni practice existau între ei disensiuni.

24. N.C. Goleizovsky, *ibid.*, p. 224.

25. *Ibid.*, p. 221.

26. N. Kazakova și Ya. S. Lurie, *Mișcările...*, *ibid.*, p. 323.

27. G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, Paris, 1937, p. 21 (în lb. rusă).
28. N. Kazakova, Ya. S. Lurie, *ibid.*, p. 334.
29. *Ibid.*, p. 336.
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. N.C. Goleizovsky, *Mesajul...*, *ibid.*, p. 226.
34. N. Kazakova, Ya. S. Lurie, *ibid.*, p. 337.
35. *Ibid.*, p. 333.
36. *Ibid.*, p. 241.
37. *Ibid.*, p. 335.
38. *Ibid.*, p. 348.
39. *Ibid.*, pp. 351-352.
40. *Ibid.*, p. 356.
41. *Ibid.*, p. 358.
42. Sfântul Simeon Noul Teolog, *Cateheze*, II, Paris, 1964, introd., text critic, tr. fr. și note de Arhiepiscopul Basile Krivocheine, Cateheza XV, pp. 213-215.
43. N.C. Goleizovsky, *Mesajul...*, *ibid.*, p. 238.
44. *Ibid.*, p. 237.
45. *Ibid.*, p. 238.
46. Desigur că isihasmul (fie el rus sau bizantin) nu poate fi socotit ca fenomen anti-bisericesc, nici măcar „într-o anumită măsură" (v. D.S. Lihacev, *Cultura în Rusia...*, *ibid.*, pp. 85 și 131), decât printr-o neînțelegere. Și nu e deloc vorba de anumite „fisuri" („profunde" sau altfel) în „concepția dogmatică despre lume" din secolele XIV și XV (v. V.N. Lazarev, *Rubliov*, Moscova, 1960, p. 23 — în lb. rusă); *Andrei Rubliov și școala sa*, 1966, pp. 54-55 — în lb. rusă); *Istoria artei ruse*, vol. III, Moscova-Leningrad, 1955, p. 175 — în lb. rusă). Ceea ce apare ca „anti-bisericesc" sau ca „fisură" nu este de fapt decât manifestarea normală a acestei „concepții dogmatice despre lume" în legătura ei cu viața fiecărei epoci; altfel spus, manifestarea ei în multiplicitatea fenomenelor și a experiențelor umane.
47. În practică, aplicarea învățăturii isihaste despre lumina divină necreată se reflectă, printre altele, în sfințirea unui mare număr de biserici cu hramul Sfânta Treime sau Schimbarea la Față, precum și prin larga răspândire iconografică a acestor două teme.
48. În pictura rusă a secolelor XIV și XV se precizează două curente artistice reprezentate de Teofan Grecul și Andrei Rubliov. Printre diferitele opțiuni referitoare la raporturile celor doi, predomină teoria conform căreia Rubliov ar fi fost, dacă nu un discipol direct al lui Teofan, cel puțin un pictor a cărui artă s-a format sub influența acestuia. Mai mult, Rubliov ar fi moștenit de la Teofan „percepția isihastă a semnificației fenomenelor, capacitatea de a traduce spiritualul în imagini sensibile" (N.C. Goleizovsky,

Mesajul..., *ibid.*, p. 233). Asemenea afirmații ni se par contestabile, cu atât mai mult cu cât nu se întemeiază pe fapte și nici pe opere care ar putea demonstra dependența unui pictor față de celălalt; ele se sprijină pe colaborarea celor doi la decorarea Catedralei Bunei Vestiri (în 1405) și pe maniera în care Epifanie cel Preaînțelept descrie personalitatea lui Teofan și influența acestuia asupra pictorilor ruși. Ni se pare că trebuie să considerăm entuziasta apreciere făcută de Epifanie cu o anumită rezervă: Epifanie era un mare admirator al lui Teofan și, în asemenea cazuri, e greu să eviți exagerările. „Filosof foarte înțelept", Teofan Grecul era, dacă-i judecăm operele, un reprezentant tipic al renașterii Paleologilor, cu alte cuvinte, al acelui amestec de gândire teologică tradițională cu ideile epocii, propriu atâtor isihaști. Tensiunea dramatică ce caracterizează pictura lui Teofan, „patima și patetismul plin de dramatism" ale sfinților săi (V. Lazarev, *Teofan Grecul și școala sa*, *ibid.*, p. 41) tensiunea lor interioară și lipsa lor de seninătate nu provin doar din trăsăturile specifice caracterului și temperamentului său, ci și din caracteristicile renașterii paleologe, pe care le regăsim în temele frescelor pictate de el în Catedrala Schimbării la Față, din Novgorod (în cazul când supozițiile specialiștilor sunt exacte): era vorba despre o adorare a Jertfei, un arbore al lui Iesei, despre Sophia etc. Nici una nu ni s-a păstrat.

Fără îndoială că Teofan a lăsat o urmă adâncă în arta rusă. Totuși, felul său de a crea și maniera lui de a picta formează un contrast foarte net cu echilibrul senin și pacea contemplativă ce caracterizează arta lui Andrei Rubliov. Suntem în fața a două căi spirituale foarte diferite. Chiar dacă Andrei Rubliov nu s-a format direct în centrul isihasmului rus (mănăstirea Treimii, a Sfântului Serghie), el a crescut oricum în mediul ucenicilor direcți și în anturajul Sfântului Serghie. De aici provine caracterul isihast, „percepția semnificației fenomenelor" care definesc atât de pregnant viața și creația lui. Știm că mediul spiritual frecventat de Rubliov avea un asemenea nivel spiritual și o asemenea forță, încât influența acestuia trebuie să fi fost decisivă, neputând fi contrabalansată de cea venită dinspre Teofan. Dimpotrivă, dacă judecăm schimbarea intervenită în opera lui Teofan în ultimii ani pe care i-a petrecut în Rusia, acesta va fi suferit el însuși influența isihaștilor ruși (aceasta dacă putem dovedi că icoanele din Catedrala Bunei Vestiri care îi sunt atribuite, au fost realmente făcute de mâna lui) (v. A.N. Grabar, *Câteva remarci despre arta lui Teofan Grecul*, în „Trudy Otdela drevnerusskoi literatury", XXII, Moscova-Leningrad, 1966, p. 86 — în lb. rusă).

49. Aceasta reiese mai ales din icoanele Maicii Domnului, zise ale Milostivei (Umilenie/ Eleousa), una dintre principalele teme și un vârf al iconografiei ruse. Cele mai profunde sentimente umane, emoțiile cele mai intense sânt aici transfigurate: acelea care, legate fiind de maternitate, înglobează deopotrivă viața psihică și fizică, prin care omul se înrudește cu ansamblul lumii animale.

50. Triada a II-a, răspunsul 2, Sfântul Grigorie Palama, *Apărarea sfinților isihaști*, introd., text critic și note de J. Meyendorff, Louvain, 1959, pp. 76-77.

51. În bisericile din primele veacuri creştine, altarul era despărţit de naos printr-o barieră sau o perdea, sau chiar printr-o colonadă cu arhitravă. „Utilizarea perdelelor pare a fi mai veche decât cea a barierelor. Acestea sunt menţionate în primele secole ale Liturghiei creştine." (G. Filimonov, *Problema formării iniţiale a iconostasului în bisericile ruseşti*, Moscova, 1859, p. 29 — în lb. rusă). Folosirea perdelei în locul barierei s-a menţinut în bisericile armeneşti şi etiopiene). În ceea ce priveşte bariera şi colonada, cea mai veche mărturie scrisă cunoscută de noi urcă până la Eusebiu de Cezareea (pentru prima, v. *Istoria bisericească*, X, 4, P.G. 20, 846; pentru cea de-a doua, v. *Viaţa lui Constantin*, III, cap. 38, P.G. 20, 1097-1100). Dezvoltarea temelor iconografice de pe barieră şi transformarea acesteia în iconostas a început foarte devreme. La început, arhitrava purta o cruce, fie deasupra, fie sculptată direct în piatră. Însă încă de pe vremea sa, Justinian, care, în secolul VI, a pus în Sfânta-Sofia 12 coloane, a poruncit ca deasupra arhitravei să fie sculptaţi în relief Hristos, Maica Domnului, îngeri, Apostoli şi profeţi. Cam atât ştim despre conţinutul iconografic al barierei altarului de dinainte de iconoclasm. După aceea, a urmat o nouă perioadă în dezvoltarea iconostasului. În secolul XI, în Bizanţ existau deja, se pare, iconostasele cu două registre (K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, al XIII-lea Congres internaţional de studii bizantine, Oxford, 1966, „Main Papers", p. 17). Bariera a trecut în Rusia, păstrându-şi forma şi semnificaţia liturgică. Semnificaţie care era explicată de Sfinţii Părinţi nu ca o formă de separare, ci de unificare a celor două părţi ale Bisericii. Astfel, Sfântul Simeon al Tesalonicului scrie: „Pe kosmitis (arhitrava), deasupra coloanelor, în mijlocul sfintelor icoane este reprezentat Mântuitorul, având-u-i alături pe Maica Domnului, pe Înaintemergător, îngerii, Apostolii şi alţi sfinţi. Ceea ce ne arată că Hristos este în acelaşi timp în cer, cu sfinţii, şi cu noi, aici, şi că El trebuie să Se întoarcă" (*Despre sfântul lăcaş*, P.G. 155, 345). În Rusia, bariera avea să cunoască o serie de modificări, atât prin înmulţirea rândurilor cu icoane, cât şi prin dimensiunile şi distribuirea lor. Este semnificativ faptul că, prin evoluţia cadrului dedicat cultului creştin, bariera altarului nu s-a menţinut în forma ei originară: sau s-a dezvoltat, ca în Biserica Ortodoxă, sau a dispărut, ca în Occident. Pentru detalii, vezi studiul nostru despre „problema iconostasului" (în lb. rusă, în „Messager de l'Exarchat du Patriarche russe en Europe occidentale", nr. 44, Paris, 1963, şi în lb. engleză, în „St. Vladimir's Seminary Quarterly", vol. 8, nr. 4, New York, 1964, sau în lb. franceză (un rezumat) în „Contacts", nr. 46, Paris, 1964, unde apare şi o bibliografie sumară.

52. Aceste două registre superioare reproduc ciclul liturgic de dinaintea Crăciunului, sau mai precis cele două duminici care preced sărbătoarea — consacrate pomenirii Patriarhilor şi Părinţilor. Desigur că preocuparea pentru o mai bună expresie vizuală a determinat distribuirea subiectelor (de o parte, Patriarhii, de cealaltă, profeţii). Însă în iconostasele mai scunde, ei sunt reprezentaţi pe acelaşi registru.

53. Sfântul Dionisie pseudo-Areopagitul, *Despre ierarhia bisericească*, 3, 5, P.G. 3, 460; tr. fr. de M. de Gandillac, *Oeuvres complètes du Pseudo-Denis l'Aréopagite*, Paris, 1943, p.

269. E foarte posibil ca scrierile areopagitice care, în epoca respectivă, se bucurau de o mare popularitate şi de o influenţă considerabilă în Rusia, să fi contribuit la distribuţia registrelor. Aceste scrieri au apărut în Rusia graţie unei cópii făcute de Mitropolitul Ciprian după o traducere bulgară din 1371.

54. Acest registru este îndeobşte compus din icoanele pascale (Mironosiţele la mormânt sau Pogorârea la iad) şi din cele ale sărbătorilor principale, numite duodecimale: şase sărbători ale lui Hristos (Naşterea, Botezul, Vizita Mariei, Intrarea în Ierusalim, Înălţarea, Schimbarea la Faţă), patru ale Maicii Domnului (Naşterea, Prezentarea la Templu, Buna Vestire, Adormirea) şi două icoane esenţialmente eclesiologice: Cincizecimea şi Înălţarea Sfintei Cruci. Atunci când spaţiul o permite, se adaugă icoanele unor sărbători mai mici, precum şi cea a Răstignirii. În general, aceste icoane sunt distribuite în ordinea anului liturgic; alteori, ele urmăresc ordinea cronologică a evenimentelor evocate.

55. În monumentele literare, Deisis este cunoscută încă din secolul VII. În Lauda Sfinţilor Chir şi Ioan, pronunţată de Sfântul Sofronie al Ierusalimului, se spune: „Intrarăm în biserică (...) unde văzurăm o mare şi minunată icoană în care erau zugrăviţi în culori Domnul Hristos, având la stânga pe Stăpâna şi Născătoarea de Dumnezeu Fecioara Maria; la dreapta fiind Ioan Botezătorul şi Înaintemergătorul Domnului (...). Mai erau întruchipate şi slăvita adunare a Apostolilor, a profeţilor şi a martirilor, printre care, Sfinţii Martiri Chir şi Ioan" (P.G. 87, 3, 3557).

56. De aceea, în iconostasele ruseşti clasice, sfinţii militari şi prinţi nu sunt niciodată reprezentaţi cu arme şi în armuri, spre deosebire de cazul picturilor murale. Excepţiile de la această regulă nu vor apare decât în perioada de decadenţă din secolele XVIII şi XIX.

57. A. Grabar consideră că aceasta era situaţia încă din secolele VI şi VII („Un portillon d'iconostase sculpté au Musée National de Belgrade", în *Recueuil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines*, nr. 7, Belgrad, 1961, p. 16).

58. Întâlnim uneori uşi împărăteşti pe care se află imaginea a numeroşi sfinţi.

59. G. Florovsky, *Ethosul Bisericii Ortodoxe* (în lb. rusă), „Messager de l'Exarchat du Patriarche russe en Europe occidentale", nr. 42-43, 1963, p. 144; în lb. engleză în „The Ecumenical Review", vol. XII, nr. 2, 1960.

60. *Ibid.*

61. Arhimandritul Ciprian, *Euharistia*, Paris, 1947, p. 342 (în lb. rusă).

62. J. Tyciak, *Maintenant Il vient*, trad. din germană, 1963, p. 34.

63. Faptul că Sfântul Pavel compară Trupul lui Hristos cu catapeteasma templului ar fi putut determina separarea printr-un voal a altarului bisericilor neo-testamentare. Prin urmare, această analogie, cu toată bogăţia sensului ei, a fost extinsă la bariera altarului (de exemplu, arhitrava bisericii Sfântul-Sofronie din Ierusalim) şi mai târziu, la totalitatea iconostasului. Analogia dintre acesta şi catapeteasma vetero-testamentară crăpată în momentul Răstignirii continuă să fie vie în conştiinţa Bisericii.

64. J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 255.
65. J. Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine*, Paris, 1969, p. 260.
66. Julian Walter, A.A., *The Origins of the Iconostasis*, în „Eastern Churches Review", vol. III, nr. 3, 1971, pp. 261, 266 şi 267.
67. Protoiereul P. Florensky, *Iconostasul*, în „Bogoslovkiye Trudy", nr. 9, Moscova, 1972, p. 97 (în lb. rusă).

13
Icoana în lumea de astăzi

1. *Două lumi în iconografia rusă*, „Umozreniye v kraskah", Paris, 1956, p. 111 (în lb. rusă).
2. E. Trubeţkoi, *Teologie în culori*, „*Umozreniye...ibid.*", p. 50.
3. E. Trubeţkoi, *Rusia văzută prin icoana ei*, *ibid.*, p. 161.
4. A. Sedulin, *Legislaţia asupra cultelor religioase*, Moscova, 1974, p. 6 (în lb. rusă).
5. A. Sedulin, *ibid.*, p. 46.
6. *Ibid.*, p. 41. Vezi de asemenea V. Zots, *Pretenţii neîntemeiate*, Moscova, 1976, pp. 135-136 (în lb. rusă).
7. *Sou RSSU 1922*, nr. 49, art. 729, citat de A. Sedulin, *ibid.*, p. 32.
8. „Decret privind înregistrarea, inventarierea şi protejarea monumentelor artistice şi antice." Vezi V.I. Antonova şi N.E. Mneva, *Catalogue de la peinture russe ancienne à la Galerie Tretiakov*, t. I, Moscova, 1963, p. 26.
9. E. Benz, *Geist und Leben des Ostkirche*, Hamburg, 1957, p. 7.
10. *Ibid.*, p. 21.
11. Critică la cartea lui L. Uspensky şi V. Lossky, „Der Sinn der Ikonen", în „La pensée catholique", nr. 75676, 14 februarie 1953.
12. În Franţa, numai la Paris funcţionează patru şcoli de pictură bisericească, dintre care unele au mai multe decenii de existenţă, cum ar fi şcoala iezuiţilor. Fapt cu atât mai semnificativ cu cât tocmai iezuiţii sunt cei care, odinioară, se dedicaseră cu atâta zel desfiinţării picturii icoanelor tradiţionale.
13. Recenzie la sub-comisia „Autoritatea Sinoadelor Ecumenice", v. *Messager de l'Exarchat du Patriarche russe en Europe occidentale*, nr. 85-88, 1974, p. 40. Problema a fost discutată de aceeaşi sub-comisie, în 1976, la Moscova.
14. Astfel, la întrebarea unui teolog protestant asupra semnificaţiei venerării icoanelor, un Episcop ortodox a răspuns: „Aşa e obiceiul...". Din secolul XVIII, pictura icoanelor a devenit domeniul artiştilor profani, desprinşi de dogmele Bisericii. Mai târziu, studiul icoanei a intrat pe mâna unei ştiinţe de asemenea eliberate de dogme. Credincioşilor nu le-a mai rămas decât obiceiul pios de a se ruga în faţa icoanelor. Dar uneori se întâmplă lucruri şi mai groaznice. Astfel, într-o convorbire privată, un Episcop ne spu-

nea: „Cine vă aude poate crede că Ortodoxia nu poate exista fără icoane". „Icoana face parte din esența însăși a creștinismului", scrie un pastor protestant (J.P. Ramseyer, *La Parole et l'Image*, Neuchâtel, 1963, p. 58). După cum vedem, uneori rolurile se inversează: ceea ce ne-am aștepta să auzim din gura unui Episcop ortodox este înțeles și exprimat de un pastor protestant (și viceversa). Iată cum, absența seculară a imaginii l-a condus pe pastor către concepția ortodoxă despre aceasta, în vreme ce deformarea imaginii (la fel de seculară), l-a condus pe un Episcop ortodox la o atitudine protestantă față de ea.

15. E adevărat că, în cursul ultimelor secole, ierarhia ortodoxă a fost scutită de necesitatea de a cunoaște câte ceva din domeniul artei sacre; în locul ei totul era decis de puterea seculară și de Academia de Arte Frumoase (evident, este vorba despre situația Bisericii ruse — n.tr.).

16. Arheologia creștină este predată în seminare și academii. În schimb, conținutul doctrinar al imaginii nu a fost, până acum, studiat. Un curs de iconologie (ca disciplină teologică) a fost pentru prima oară introdus (în 1954) la seminarul Exarhatului Patriarhal rus pentru Europa occidentală de la Paris. Clerul este obligat să-și culeagă informațiile asupra conținutului icoanei din lucrări științifice de istorie a artei, în care apar câteodată unele digresiuni „teologice" cel puțin neașteptate. Suntem departe de a nega importanța cercetărilor științifice pentru cunoașterea icoanei. Dimpotrivă, vedem în ele un sprijin util în formarea clerului. Totuși, acestea nu pot fi pentru el decât o materie secundară, auxiliară. La baza cunoștințelor sale trebuie să stea conținutul dogmatic al icoanei. Nimeni nu este obligat să cunoască istoria artelor; dar a-ți cunoaște credința, a fi capabil să spui dacă imaginea în fața căreia te afli exprimă sau nu această credință este datoria oricărui credincios, și cu atât mai mult a clerului.

17. Dacă, în secolul XIX, unui intelectual îi era „rușine să fie credincios", în epoca noastră „unui adevărat intelectual îi este rușine să meargă la biserică. Sunt o mulțime de lucruri care se cer eliminate, renovate și reorganizate, pentru ca ea (biserica) să devină accesibilă conștiinței contemporane" (citat de preotul D. Doudko, „Speranța noastră", Paris, 1975, p. 155 — în lb. rusă). Intelectualul acceptă o credință, dar ar dori să adapteze credința Bisericii la „conștiința contemporană": el nu vrea să înțeleagă Biserica, ci să o conformeze propriei sale opacități, crezând astfel că o salvează. Trebuie să spunem că această sete de „a renova și a reorganiza" în spiritul necesităților epocii (despre care am mai vorbit) este departe de a fi specifică numai timpului nostru. Încă de la sfârșitul secolului IV sau începutul sec. V, Sfântul Vincențiu de Lerini scria: „Aceștia nu se mulțumesc cu regula credinței tradiționale, pe care am primit-o din vechime. Ci, din zi în zi, vor mereu câte ceva nou. Ei ard de nerăbdare să adauge, să schimbe sau să scoată ceva din religie" (*Commonitorium*, XXI, comentariu la Epistola I către Timotei, Namur, 1960, p. 97). Prin urmare, „dacă este vreun lucru despre care să se spună: «Iată ceva nou!» — aceasta a fost în vremurile străvechi, de dinaintea noastră" (Ecclesiastul 1, 10).

18. Protoiereul A. Schmemann, *Introducere în teologia liturgică*, Paris, 1960, p. 20 (în lb. rusă).

19. Vezi *Jurnalul Patriarhiei de Moscova*, nr. 1, 1961.

20. E interesant de notat că, dacă altădată ataşamentul faţă de icoană era socotit ca o lipsă de cultură proprie „oamenilor simpli", astăzi, dimpotrivă, icoana este destinată unui mediu cultivat, iar pictura aşa-zis „realistă" e considerată a fi „laptele poporului simplu".

21. Dacă, în cursul istoriei Bisericii, iniţierea în tainele iconomiei divine a cunoscut un anumit progres, faptul nu are nici o legătură cu noţiunea de „oameni simpli": era vorba despre catehumeni, adică despre acele persoane care se pregăteau să primească Botezul.

22. K. Kornilovici, *Pentru o cronică a artei ruseşti*, Moscova-Leningrad, 1960, p. 89 (în lb. rusă).

23. *Omilie la ziua Sfintei Martire Iulita*, P.G. 31 F, 57 B.

24. Operele Episcopului Ignatie Briahninov, t. 3, *Eseuri ascetice*, ed. a III-a, Petersburg, 1905, p. 287 (în lb. rusă).

25. Protoiereul P. Florensky, *Iconostasul*, în „Bogoslovskiye Trudy", nr. 9, 1972, p. 107 (în lb. rusă). Autorul caracterizează astfel pictura lui Vazneţov, Nesterov şi Vrubel.

26. Notăm încercarea amuzantă de a prezenta implantarea artei catolice în Ortodoxie ca pe o „transformare progresivă a artei bizantine". Reiese că arta barocului şi a rococoului „se bucurau de un imens succes în rândul unei mari părţi a populaţiei ruse din secolul XVIII" şi că, exprimând un creştinism de tip franciscan, artiştii ruşi „nu părăseau totuşi Tradiţia ortodoxă pe care o primiseră". Această instructivă excursie în istoria artei se termină printr-un sfat: „Trebuie să treci prin şcoala unei epoci privilegiate de har" (harul „Luminilor"? Cel al franciscanilor?). J.P. Besse, *Affinités spirituelles du baroque russe*, în „Contacts", nr. 91, Paris, 1975, pp. 351-358.

27. Documentele discuţiei preconciliare, în „Jurnalul Patriarhiei de Moscova", nr. 1, 1961.

28. Vezi capitolul precedent.

29. Sfântul Avvă Thalasie, *Către preotul Pavel, despre dragoste, abstinenţă şi viaţa duhovnicească*, 98, în *Filocalia*, vol. 3, Moscova, 1888, p. 319 (în lb. rusă).

30. Să nu uităm că diapazonul calitativ al minunilor este vast: pe lângă minunile autentice, există „minuni" provocate de nevroze psihice sau de credulitate; cunoaştem unele care sunt nişte înşelătorii, iar altele sunt minuni de provenienţă diabolică (v. Mt. 24, 24; II Tes. 2,9; Fapte 13, 13-14; 19-20, cf. 16, 14). În sfârşit, multe minuni autentice (adică salvatoare) au fost făcute de Hristos nu asupra ucenicilor Săi, ci asupra unor străini, tot aşa cum multe minuni actuale se produc în afara Bisericii.

31. O. Clément, *Questions sur l'homme*, Paris, 1972, p. 7.

32. Protoiereul A. Schmemann, *Poţi fi credincios şi civilizat?*, în „Messager de l'ACER", nr. 107, Paris, 1974, pp. 145-152 (în lb. rusă).

33. Venirea în lume a mult aşteptatului Mesia a fost un „scandal" pentru evrei, tocmai pentru că împărăţia făgăduită Fiului lui David s-a dovedit a nu fi o împărăţie din această lume, ci o împărăţie din interiorul omului, a cărei cale de acces trece prin cruce.

34. Citat de Arhimandritul Amfilohie (Radovici), *Misterul Sfintei Treimi după Grigorie Palama*, Tesalonic, 1973, p. 144 (în lb. greacă).
35. V. Lossky, *Teologia imaginii*, în „Messager de l'Exarchat du Patriarche russe en Europe occidentale", nr. 30-31, 1959, p. 123.
36. *Ibid.*, p. 129.
37. Dacă cuvântul încetează de a mai corespunde imaginii, între cele două se produce o ruptură: două moduri diferite de a exprima acelaşi adevăr se despart, unitatea lor ontologică (care corespunde unităţii în adevăr) se dezagregă în detrimentul plenitudinii revelaţiei. Astfel, expresia „teologie a imaginii" — îndeobşte aplicată icoanei — nu este admisibilă decât atunci când corespunde teologiei (în înţelesul patristic) — adică acelei cunoaşteri concrete a lui Dumnezeu, care conduce la contactul direct cu El. Altminteri, riscăm să aplicăm imaginii terminologia patristică, în virtutea unei simple combinaţii de cuvinte: am întâlnit aşa ceva în secolul XVII.
38. *Contra ereziilor*, V, 16, 2, Paris, 1969, t. II, p. 217.
39. G. Florovsky, *Fragmente teologice*, în „Pout", nr. 31, Paris, 1931, p. 23 (în lb. rusă).
40. Atât cuvântul cât şi imaginea nu trăiesc decât prin Tradiţie. În afara acesteia, Evanghelia devine (cum se întâmplă astăzi) un document istoric din primele secole ale erei noastre, Vechiul Testament — o istorie a poporului evreu, iar Biserica se dizolvă în noţiunea generală de religie. Într-adevăr, „a refuza semnificaţia Tradiţiei înseamnă mai ales a refuza, a diminua Biserica înţeleasă ca Trup al lui Hristos" (G. Florovsky, *Casa Tatălui*, în „Pout", nr. 27, Paris, 1927, p. 78 — în lb. rusă).
41. Cf. Rezumatul german al cărţii Arhimandritului Amfilohie (Radovici), *Misterul Sfintei Treimi*, *ibid.*, p. 231.
42. Sfântul Ioan Damaschinul, *Primul tratat în apărarea sfintelor icoane*, cap. IX, P.G. 94, I, 1240 c.
43. Reţinem un comentariu mai degrabă original, referitor la icoană şi la horos-ul Sinodului VII Ecumenic, publicat în: *L'An de grâce du Seigneur, un commentaire de l'année liturgique byzantine, par un moine de l'Eglise d'Orient*, Beirut, 1972, t. 2, p. 169: „Amintim aici — spune autorul — câteva noţiuni fundamentale despre icoană. În primul rând, icoana nu este o reprezentare, o asemănare". Şi totuşi, după învăţătura Părinţilor, icoana este tocmai un portret care reproduce întru asemănare prototipul, deosebindu-se de acesta prin natură. Dacă icoana „nu este o reprezentare, o asemănare", cum se face atunci, potrivit aceluiaşi autor, că ea are drept temă „Persoana lui Hristos, a Maicii Domnului" sau a altor sfinţi? Mai departe, autorul încearcă să-şi convingă cititorul că nu ar trebui să exagerăm rostul icoanei în pietatea creştină. „Biserica nu a impus niciodată credincioşilor obligaţia de a avea acasă icoane, sau de a le face un loc în pietatea şi rugăciunea personală." Însă, Biserica Ortodoxă nu „obligă" niciodată pe nimeni la nimic. Noţiunea de „obligaţie" nu este specifică Ortodoxiei, ci Romano-catolicismului. Ea hotărăşte doar pentru binele membrilor săi. Este tocmai ce se spune în horos-ul Sinodului:

„Hotărâm zugrăvirea sfintelor şi cinstitelor icoane în bisericile lui Dumnezeu, pe sfintele vase şi veşminte, în case şi pe drumuri (...) spre a fi cinstite prin sărut şi prin cuvioasă plecăciune".

44. V. J. Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine*, Paris, 1969, p. 260.

45. Nu numai că creştinismul nu dematerializează materia, ci dimpotrivă, el este în mod hotărât materialist. Încă de la originea sa, el nu se mulţumeşte cu reabilitarea trupului, ci afirmă valoarea lui mântuitoare: afirmă transfigurarea naturii umane şi învierea ei trupească, întru materie. „Nu venerez materia, scrie Sfântul Ioan Damaschinul; dar ador pe Creatorul materiei, Care S-a făcut, de dragul meu, materie (...) şi Care tot prin materie îmi lucrează mântuirea; nu voi înceta deci să venerez materia prin care s-a făcut mântuirea mea." (*Primul tratat în apărarea sfintelor icoane*, XVI, P.G. 94, I, 1245 şi *Al II-lea tratat*, XIV, *ibid.*, 1300).

46. J. Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine*, *ibid.*

47. Sesiunea a VI-a a Sinodului VII Ecumenic, Mansi XIII.

48. Vezi capitolul despre „perioada post-iconoclastă".

49. *Psaltirea sau cugetarea celor dumnezeieşti*, 51, Moscova, 1904, p. 107 (în lb. rusă).

50. J. Meyendorff, *Philosophy, Theology, Palamism and Secular Christinity*, în „St. Vladimir's Seminary Quarterly", nr. 4, 1966, Crestwood, N.Y., p. 205.

51. Prot. Prof. B. Zenkovsky, *Fundamentele filosofiei creştine*, Frankfurt pe Main, 1960, vol. I, pp. 9 şi 11 (în lb. rusă).

52. J. Onimus, *Réflexions sur l'art actuel*, Paris, 1964, p. 80.

53. O. Clément, *Un ouvrage important sur l'art sacré* (recenzie) în „Contacts", nr. 44, 1963, p. 278.

54. P. A. Florensky, *Perspectiva inversată*, în „Trudy po znakovym sistemam", III, Tartu, 1967, p. 385 (în lb. rusă).

55. *La Liturgie. Constitution conciliaire et directives d'application de la réforme liturgique*, VII, „L'Art sacré et le matériel du culte", paragr. 123, Paris, 1966, p. 100.

56. *Commenataire de la Constitution sur la Liturgie*, în „La Maison-Dieu", nr. 77, Paris, 1964, p. 214. Când arta occidentală a fost adoptată în Ortodoxie, atitudinea aceasta a fost, după cum am văzut, deopotrivă acceptată.

57. Sesiunea a VI-a, *ibid.*

58. G. Florovsky, *Fragmente teologice*, *ibid.*, p. 25.

59. Ziarul *L'Aurore*, Paris, 27 iulie 1976.

60. J. Meyendorff, *Philosophy, Theology...*, *ibid.*, p. 206.

61. R. Huyghe, *Trăim vremea punctului zero în artă*, în „Arts", nr. 848, 20-26 decembrie 1961. Rezultă că, pentru a reveni la aşa-numita „simplitate a primilor creştini" şi la „sărăcia" obligatorie, am ajuns la nişte manifestări extreme: bisericile sunt complet golite, ajungând să semene perfect cu templele protestante. „În Statele Unite şi Franţa, o regretabilă confuzie se produce, de asemenea, prin obiceiul de a înlocui imaginile picta-

te ale sfinților sau ale lui Hristos Însuși, cu fotografii ale unor bărbați, femei și copii suferinzi, victime ale războiului, mizeriei sau nedreptății sociale." (D. von Hildebrand, *La Vigne ravagée*, Paris, 1974, p. 109, în notă). În sfârșit, Biserica însăși se adaptează diferitelor practici: conferințe, dansuri, reprezentări teatrale.

62. L.F. Gegin, *Limbajul operei pictate*, Moscova, 1970, p. 36 (în lb. rusă).

63. De aici, dificultatea de a analiza științific acest limbaj. O explicație a icoanei care ar rămâne doar estetică sau rațională este imposibilă, întrucât cuprinsul ei revelat, experiența umană a vieții divine nu sunt accesibile analizei științifice. Doar domeniul așa-zicând „periferic" este accesibil științei și cade sub competența acesteia. E vorba, după cum am văzut, de aspectul artistic al operei, de contextul ei social, de structura imaginii, de influențe și împrumuturi etc. Iată de ce știința se mărginește la stabilirea unor paralele între icoană și folclor, între viețile sfinților și literatura profană. Însă atunci când caută să explice esența însăși a artei Bisericii, rămânând totodată în categoriile sale specifice, ea produce niște inepții de tipul: „imaginația pioasă a pictorului", „abstracția", „dematerializarea lumii vizibile și a trupului omenesc" etc.

64. Cuvântul grecesc *skiagraphia* desemnează deopotrivă imaginea în perspectivă optică, reprezentarea în clar-obscur și iluzia.

65. Se cuvine să notăm aici foarte interesantul rezultat al studiilor științifice contemporane cu privire la maniera de tratare a spațiului în icoană (P. Florensky, *Perspectiva inversată*, în „Trudy po snakovym sistemam", III — în lb. rusă); E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, în „Vortrage der Bibliothek Warburg", 1924-1925; *Aufsätze zu Grundlagen der Kunstwissenchaft*, Berlin, 1964; L. Gegin, *Limbajul operei pictate, ibid.*; și mai ales B.V. Rauschenbach, *Structurile spațiale în pictura rusească veche*, Moscova, 1975 — în lb. rusă). Peste tot se constată, dacă nu superioritatea principiilor structurale ale icoanei asupra principiilor artei moderne, cel puțin egalitatea lor. Se dovedește că bogăția și diversitatea procedeelor figurative ale icoanei sunt în mod clar superioare procedeelor folosite în arta timpurilor moderne. Se face observația că pentru a descifra structura imaginii (într-o artă până nu demult considerată a fi „barbară") e nevoie de un aparat matematic mult mai complex decât pentru descifrarea unei picturi din Renaștere (așa-zis înarmată cu „singura metodă științific valabilă de reprezentare a lumii vizibile"). Este grăitor faptul (pe care lucrările științifice îl notează adesea) că sistemul perspectivei inversate nu a fost niciodată predat și că nici un manual nu îl menționează. Se presupune că el ar fi fost transmis prin tradiție. Numai că tradiția nu poate transmite structura icoanei, decât în aspectul ei general: altminteri am întâlni repetarea mecanică a aceluiași tip de perspectivă — ceea ce nu se întâmplă. Chiar și în cazul unor subiecte identice, ea se aplică întotdeauna în moduri diferite și grade variate, combinându-se cu perspectiva optică. Anumite elemente ale perspectivei inversate (întâlnite în alte forme de artă) sunt considerate ca tot atâtea dovezi ale faptului că acest sistem nu este legat de conținutul creștin al imaginii. Dar faptul nu dovedește nimic. Într-adevăr, aureola (de exemplu), ca

expresie a luminii, se întâlneşte destul de des în diferite alte contexte. Revelaţia luminii era parţial cunoscută în religiile necreştine. Se poate deci bănui că şi sensul structurilor iconice analoge era cunoscut. Ceea ce contează însă este că acest principiu al structurilor spaţiale a devenit un sistem consecvent şi bine orientat, numai şi numai în arta creştină.

66. *Probleme de literatură*, nr. 9, 1976, p. 40 (în lb. rusă).

67. *Contra lui Akyndinos*, P.G. 150, 823, citat de V. Lossky, *Vision de Dieu*, Neuchâtel, 1962, p. 133.

68. Vezi S.S. Averincev, *Aurul în sistemul simbolic al culturii bizantine*, culegere în onoarea lui V.N. Lazarev, *Vizantiya, Youjnye Slaviane i drevnyaya Rus. Zapadnaya Evropa, Isskusstvo i Kultura*, Moscova, 1973, pp. 43-52 (în lb. rusă).

69. Sf. Vasile cel Mare, *Scrisoarea 234* (către Amfilohie), P.G. 32, 868 ab.

70. Sf. Dionisie pseudo-Areopagitul, începutul *Scrisorii 5* (către Dorothei), P.G. 3, 1073 a.

71. Sf. Dionisie pseudo-Areopagitul, *Teologia mistică*, cap. II, P.G. 3, 1025 a.

72. Sf. Grigorie Palama, citat de V. Lossky, *Vision de Dieu, ibid.*, p. 136.

73. V. Lossky, *Essai sur la Théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, 1944, p. 218.

74. Sf. Simeon Noul Teolog, *Cateheza XV*, tr. fr. „Catéchèses", t. II, Paris, 1964, pp. 228-229.

75. Nu există nici o contradicţie în faptul că oamenii care nu sunt sfinţi sunt reprezentaţi în acelaşi fel ca sfinţii: omul este creat după chipul lui Dumnezeu, iar pentru Biserică nu există, în principiu, vreun păcătos care nu se poate pocăi. După Sfântul Macarie cel Mare, până şi omul care s-a făcut lăcaş diavolului îşi păstrează, în virtutea libertăţii sale, posibilitatea de a se converti (*Filocalia*, t. I, Petersburg, 1877, p. 149 — în lb. rusă). De altfel, păcătosul din icoană nu e singur: ca şi toate celelalte, el este în raport cu sfântul reprezentat, împărtăşindu-se din strălucirea sfinţeniei.

76. În icoană, iluzia este la fel de intolerabilă ca în viaţa spirituală, în asceză şi în rugăciune. Ea este numită „momeala supremă" şi reprezintă mai mult decât o piedică în calea rugăciunii, fiind chiar contrariul acesteia.

77. P. Florensky, *Iconostasul*, *ibid.*, p. 115.

78. Elaborată în cursul mileniilor şi utilizată în pictarea icoanelor, tehnica tradiţională comportă o selecţie a materialelor care sugerează participarea cât mai completă cu putinţă a lumii văzute la procesul de creare a unei icoane. Printre ele întâlnim „reprezentanţi" ai regnului vegetal (lemnul), animal (lipiciul, oul), mineral (creta, culorile). Totul este prelevat în stare naturală, purificat şi adus, prin munca omului, în situaţia de a participa la cult. Atunci când, din pricina dezvoltării moderne a mijloacelor tehnice, materia pe care omul o aduce ca ofrandă lui Dumnezeu îşi pierde legătura organică cu ansamblul materiei create de Dumnezeu, atunci ea nu mai poate servi la sanctificarea lumii: dimpotrivă, devine un obstacol. Astfel, utilizarea materialelor artificiale, cum ar fi plasticul fără viaţă şi formă proprie, ajunge să fie o perversiune. „Materialul plastic este

manifestarea emancipării omului față de natură, de creația lui Dumnezeu, și față de toate lucrările Sale chemate să-L preaslăvească." (Sora Cornelia Schubarth, *Uber den Glauben der Väter und seinen Verrat: Neo-Häresie*, în „Orthodoxie heute", nr. 34/35, 1971, p. 12). Limita dintre acceptabil și inacceptabil, în domeniul materiei, trece pe acolo unde aceasta își pierde autenticitatea și caracterul, părând să fie altceva decât este, creând ea însăși o iluzie. „Tot ceea ce este închinat lui Dumnezeu — spune Sfântul Grigorie Teologul — trebuie să fie natural și fără artificiu" (*Omilia 35*, P.G. 35, 996 c).

79. Prot. S. Bulgakov, *Icoana și cinstirea ei*, Paris, 1931, pp. 107-108 (în lb. rusă).

80. Mai mult, ideologiile combat creștinismul, căutând să impună propriile lor concepții, propria lor scară de valori ca o cheie pentru a pătrunde în domeniul creației bisericești; ele încearcă să dovedească incompatibilitatea dintre artă și religie. „Prin negarea lumii și a naturii, prin înjosirea omului și ostilitatea sa față de cultură, prin deprimantele sale idei despre pedepsele viitoare, despre păcatul inerent existenței, mitologia creștină nu oferea desigur un teren favorabil activității artistice propriu-zise" (B. Mihailovsky, B. Puricev, *Eseuri despre istoria vechii picturi monumentale rusești*, Moscova-Leningad, 1941, p. 7 — în lb. rusă). Vezi de asemenea A. Zotov, *Fundamentele naționale ale artei rusești*, t. I, Moscova, 1961, p. 53 — în lb. rusă. Sau „Funcția esențială a religiei este reprimarea spirituală și fizică a libertății umane" — Cuvânt înainte de I. Volkov la cartea lui L. Lubimov, *Arta din vechea Rusie*, Moscova, 1974, pp. 6-7. Într-adevăr, o asemenea idee despre creația din Biserică și din creștinism, în general, nu este prea ispititoare. Dar ce legătură are ea cu creștinismul? Am putea la fel de bine să o aplicăm, de pildă, socialismului și tot ar fi falsă. Și totuși, abia dacă puteai găsi, până nu demult, vreo lucrare despre arta sacră, care să nu conțină asemenea afirmații; ele nu sunt în realitate decât o formă a luptei împotriva religiei, care contribuie la falsificarea ideii de icoană în ochii credincioșilor, oferind celor necredincioși o imagine caricaturală despre creștinism.

81. E drept că prin expresia ei artistică, cultura contemporană a eliminat toate acestea în numele libertății pictorului de a se exprima pe sine, căzând astfel într-un individualism absolut. „Libertatea" a devenit arbitrariul și anarhia pe care le vedem în diferitele „isme": „op-art", „pop-art" etc. O artă care reflectă în mod vizibil anarhia care a pus stăpânire pe o societate întemeiată pe principii și reguli morale de tot soiul. Altfel spus, în numele acestei libertăți de creație, ne găsim fie în fața unui sistem normativ, fie în fața refuzului total și absenței regulilor, în numele aceleiași libertăți de creație.

82. Prot. P. Florensky, *Iconostasul, ibid.*, p. 109.

83. Sf. Ioan Damaschinul, *Despre credința ortodoxă*, II, 27, P.G. 94, I, 961.

84. Această diaconie nu a uscat niciodată gândirea creatoare a pictorilor. Ei nu au resimțit și nu resimt nici astăzi canonul iconografic ca pe o povară sau o restricție impusă din afară, ci dimpotrivă. Arta însăși a icoanei mărturisește aceasta de-a lungul istoriei.

85. De aici, necesitatea de a participa constant la viața sacramentală a Bisericii. Și tot de aici, exigențele morale față de iconari, mai ales în perioadele decadente.

86. J. Meyendorff, *Philosophy, Theology...*, *ibid.*, p. 207.

87. Astfel, hotărârile sinodale referitoare la arta sacră îl conduc pe iconar către o expresie mai fidelă a învățăturii ortodoxe, corectând greșelile care se pot întotdeauna strecura în iconografie, fie și din ignoranță. Cât despre creația artistică propriu-zisă, nu doar că hotărârile nu o limitează, dar nici măcar nu ating chestiunile inerente ei. Asemenea canonului în general (aplicat în toate domeniile vieții bisericești), e sigur că nu creația este restrânsă prin canonul iconografic, ci arbitrariul subiectiv, liberul arbitru al unor persoane particulare, oriunde s-ar situa ele în ierarhia eclesiastică. Hotărârile sinodale sunt valabile atât pentru ierarhie, cât și pentru ceilalți membri ai Bisericii; în acțiunea lor, și unii și alții li se conformează, indiferent de situația sau rolul lor în Biserică.

88. G. Florovsky, *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, în „Church History“, L. XIX, nr. 2, 1950, p. 5.

89. După cum știm, în secolele VIII și IX, iconoclasmul nu se lupta împotriva artei în Biserică, ci împotriva imaginii Revelației ca mărturie despre Întruparea lui Dumnezeu. Fiindcă a început să distrugă icoanele, iconoclasmul a ajuns la dezcarnarea, desacralizarea și negarea Bisericii.

90. Acest iconoclasm pios se manifestă, între altele, prin faptul că — invocând regula ascetică potrivit căreia în timpul rugăciunii, mintea trebuie golită de orice imagini — unii văd în icoană un obstacol în calea rugăciunii. O părere destul de răspândită ar vrea ca această regulă să fie aplicată și icoanei. În realitate, este vorba de o neînțelegere, întrucât regula ascetică se referă la imaginile mentale create prin imaginație, care nu ar putea în nici un caz să fie identificate cu icoana — această imagine a adevărului, „a adevăratei și nepărelnicei Întrupări a lui Dumnezeu-Cuvântul“. Prin urmare, ea este nu numai incompatibilă cu imaginile produse de fantezia umană, ci chiar în contradicție directă cu acestea. Dacă lucrurile ar fi stat altfel, ar fi fost de neînțeles ca Biserica (reunită în Sinod Ecumenic) să fi putut confirma și dogmatiza venerarea unui obiect care riscă să împiedice rugăciunea și să o conducă pe o cale greșită. Nu avem oare mărturia unuia dintre cei mai mari mistici ai Bisericii, Sfântul Simeon Noul Teolog? „Într-o zi, pe când mă dusesem să cinstesc preacuratul chip al Celei ce Te-a născut și pe când mă închinam Ei, înainte chiar de a mă ridica, mi Te-ai arătat Tu Însuți, ca și când Te-ai fi prefăcut într-o lumină, înlăuntrul păcătoasei mele inimi: atunci am știut că Te am în firea mea cu bună știință“ (*Cateheza XXXVI*, tr. fr. „Catéchèses“, III, Paris, 1965, pp. 350-353). Căci, așa cum spune Mitropolitul Filaret al Moscovei, icoana este tocmai „ajutorul binevenit al celui ce se roagă, pentru ca, umblând spre prezența lui Dumnezeu, duhul să nu alunece în întruchipări himerice, pentru ca gândurile să se concentreze și să evite rătăcirea, astfel încât, apărând deopotrivă privirii fizice și celei contemplative, Sfântul Chip al Domnului întrupat să adune gândurile și simțirile exterioare și interioare într-o unică și singură contemplație a celor divine“ (*Choix de sermons et discours de S.Em. Mgr. Philarète*, t. III, Paris, 1866, p. 230).

91. J. Ph. Ramseyer, *La parole et l'image, ibid.*, p. 78.

92. J.Meyendorff, *Orthodoxie et catholicité*, Paris, 1965, p. 127.

93. G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, Paris, 1937, p. 517 (în lb. rusă).

94. *Ibid.*, p. 514.

95. Pr. Dr. K. Gamber, *Zum Streit zwischen dem Papst und dem Erzbichof Lefevre aus ekumenischer Sicht*, în „Orthodoxie heute", nr. 57, 1976, pp. 21-24.

96. Georg Wunderle, *Um die Seele der heiligen Ikone*, Würtzburg, 1947, p. 78.

97. O dată cu decadenţa, icoana nu a mai fost considerată ca mărturie a Ortodoxiei, la egalitate cu cuvântul. Nu numai că unitatea dintre teologie şi icoană nu mai este percepută şi înţeleasă, dar legătura dintre ele este uneori negată. Altfel spus, imaginea şi-a pierdut funcţia de mijloc specific ortodox prin care se exprimă revelaţia. Mulţi credincioşi nu mai înţeleg deloc că o imagine ar putea avea vreun oarecare raport cu adevărul ortodox.

98. În epoca noastră, acest conservatorism se agravează sub presiunea ateismului. Se crede, cu naivitate, că orice obiect poate fi „sacru", cu condiţia să provină din perioada pre-ateistă. O asemenea origine este suficientă, pentru ca obiectul respectiv să fie păstrat, venerat şi chiar imitat. Un exemplu tipic pentru acest conservatorism pios este lucrarea în rusă, editată la New York, în 1976, de aşa-numitul grup sinodal (sau „karlovian") şi intitulată: *Icoane făcătoare de minuni ale Maicii Domnului în istoria rusă.* Aflăm de acolo că „motivul pentru care a apărut cinstirea icoanelor" nu este revelaţia, nici nevoia de a mărturisi Întruparea lui Dumnezeu şi îndumnezeirea omului, ci „capacitatea sufletelor omeneşti de a comunica, prin gândire şi simţire, cu fiinţele iubite prin intermediul imaginilor" (p. 60); în conformitate cu o asemenea concepţie, lucrarea reproduce, alături de icoanele ortodoxe ale Fecioarei, o întreagă serie de reprezentări care imită imaginile catolice, dimpreună cu sentimentalismul lor caracteristic. Pe scurt, ataşamentul conservator al acestui grup necanonic faţă de perioada sinodală a Bisericii ruse se manifestă şi prin înlocuirea imaginii ortodoxe cu o aplecare către trecut şi miracole.

99. Prot. P. Florensky, *Iconostasul, ibid.*, p. 106.

100. Această renaştere are loc în cadrul canonului iconografic. Nu este vorba de eclectism, ci de o creaţie iconică autentică, în conformitate cu epoca noastră, întrucât canonul garantează libertatea exprimării artistice. Un exemplu în acest sens este arta monahului Grigore (Krug).

101. G. Florovsky, *Fragmente teologice, ibid.*, p. 23.

CUPRINS

Fragmente despre teologia icoanei 5

1. Geneza imaginii bizantine 15
2. Primele icoane ale lui Hristos şi ale Fecioarei 28
3. Arta primelor veacuri 37
4. Arta sacră a epocii constantiniene 48
5. Sinodul Quinisext şi învăţătura sa despre imaginea sacră 56
6. Perioada pre-iconoclastă 65
7. Scurtă istorie a perioadei iconoclaste 70
8. Doctrina iconoclastă şi răspunsul ortodox 78
9. Sensul şi conţinutul icoanei 103
10. Perioada post-iconoclastă 132
11. Isihasm şi umanism 150
12. Isihasmul şi înflorirea artei ruseşti 163
13. Icoana în lumea de astăzi 183

Note 218

MAICA DOMNULUI CU PRUNCUL,
ARHANGHELUL GAVRIIL,
SF. SERGHIE DE RADONEJ.
(sec. XV)
MUZEUL DE ISTORIE MOSCOVA

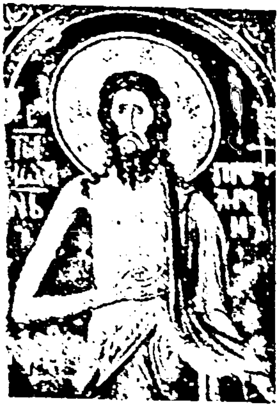
MAICA DOMNULUI ȘI
SF. EVANGHELIST IOAN TEOLOGUL.
ICOANĂ, (sec. IV),
MUZEUL ARHEOLOGIC SOFIA

NAȘTEREA DOMNULUI. (sec. XVI), ȘCOALA DIN NOVGOROD

SF. NICOLAE. (1502-1503),
(din iconostasul mănăstirii Therapont),
KIRILLO - BOLOZERSK MUZEU

SF. TREIME. DEISIS, (sec. XV), MUZEUL ERMITAJ, LENINGRAD

COBORÂREA LA IAD. FRESCĂ (sec XV), MUZEUL ERMITAJ, LENINGRAD



SF. IOAN BOTEZĂTORUL.
FRESCĂ, (sec. XIV) STUDENICA

IISUS PANTOCRATOR. MOZAIC, DAPHNI [illegible]0)

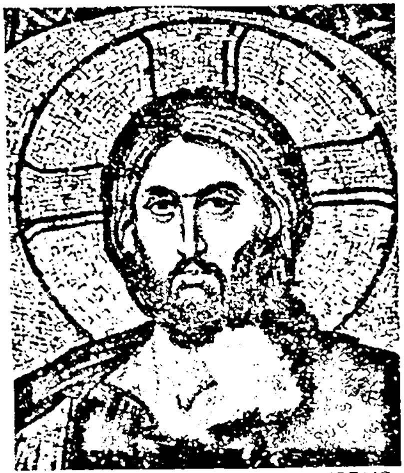
SF. NICOLAE DIN MYRA. FRESCĂ, (1502-1503) MĂNĂSTIREA THERAPONT

MAICA DOMNULUI CU PRUNCUL (detaliu). ȘCOALA MACEDONIANĂ (sec. XIV)

SF IOAN BOTEZĂTORUL
(1502-1503)
(din iconostasul mănăstirii Therapont)
MUZEUL RUS DIN LENINGRAD

ARHANGHELUL MIHAIL. ICOANĂ (sec. XIV) MUZEUL BIZANTIN ATENA

MAICA DOMNULUI DIN JAROSLAV
PLATYTERA (cca. 1200)
GALERIILE TRETYAKOV, MOSCOVA



IISUS HRISTOS (PANTOCRATOR). MOZAIC,
BISERICA THETAKOS PAMMAKARISTOS,
CONSTANTINOPOL (sec. XIV)

CEI 12 APOSTOLI. (sec. XIV), MUZEUL PUŞKIN, MOSCOVA

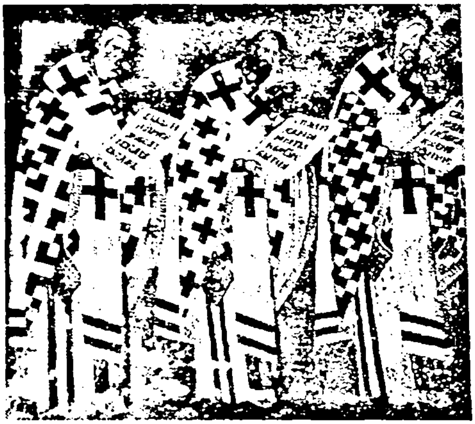
MAICA DOMNULUI. (1502-1503)
(din iconostasul mănăstirii Therapont)
GALERIILE TRETYAKOV MOSCOVA

ADORMIREA MAICII DOMNULUI
(sec. XIV), MUZEUL PUŞKIN
MOSCOVA

SF. VASILE CEL MARE
SF. IOAN GURĂ DE AUR
SF. GRIGORE TAUMATURGUL
SF. GRIGORIE DE NAZIANZ.
MOZAIC, (sec. XI),
BISERICA SF. SOFIA, KIEV

MIRONOSIȚELE LA MORMÂNTUL DOMNULUI - ÎNVIEREA
MUZEUL RUS, LENINGRAD

TREI SFINȚI PĂRINȚI AI BISERICII. FRESCĂ, (cca. 1265-1270),
BISERICA SF. TREIME, SOPOCANI



ARHANGHELUL GAVRIIL. (1502-1503)
(din iconostasul mănăstirii Therapont),
GALERIILE TRETYAKOV, MOSKOVA

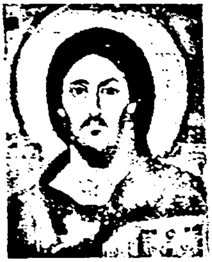
MAICA DOMNULUI DIN DON
TEOFAN GRECUL, (sec. XIV),
GALERIILE TRETYACOV, MOSCOVA

ARHANGHELUL GAVRIIL PURTÂND
ÎNSEMNELE LUI HRISTOS. FRESCĂ DIN
CATACOMBELE BARI, (sec. XI)

CUVIOASA PARASCHIVA, FRESCĂ DIN
CATACOMBELE BARI, (sec. XI)

ARHANGHELUL MIHAIL. (din iconostasul mânăstirii Therapont), (1502-1503)

IISUS PANTOCRATOR. FRESCĂ, CUPOLA BISERICII PANAGIA ARAKIOTISSA (1192) LAGOUDERA - CIPRU



IISUS PANTOCRATOR. (detaliu), (sec. XVI), SINAI

MAICA DOMNULUI ÎNTRE SF TEODORA ŞI SF GHEORGHE (detaliu), (sec. XVI), SINAI